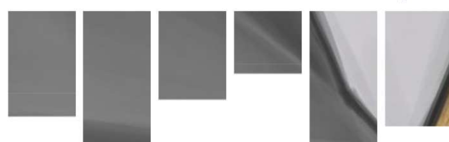


Caiete
de Arte și Design



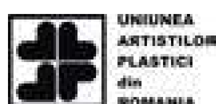
Uniunea Artiștilor
Plastici din România
Filiala Timișoara
Editura Eurostampa



Caiete de arte și design

Publicaţie a Uniunii Artiştilor Plastici din România,
Filiala Timişoara

Nr. 1, 2014





Coordonator: Prof. Univ. Dr. **Ioan Iovan**

Redactori: Asist. Univ. Dr. **Iosif Mihailo**
Asist. Univ. Dr. **Sergiu Zegrean**
Design: **Sergiu Zegrean**
Coperta: **Sergiu Zegrean**
Tehnoredactare: **Diana Buftea**

Editura Eurostampa
Tipar: Waldpress
ISSN 2393 - 042X
ISSN-L 2393 - 042X
Uniunea Artiştilor Plastici din România, Filiala Timişoara

CUPRINS

Cuvânt înainte

Inițiem această serie de Caiete din necesități efective, căci sunt editate pentru a acorda spațiu publicistic artiștilor și cadrelor didactice, mai ales celor tineri, având preocupări teoretice și fiind interesați ca demersurile lor de această natură să vadă lumina tiparului, deci să apară în public cu asemenea manifestări. În general, prezentele articole sunt fragmente extrase din tezele de doctorat, fiind aceasta, totodată, o modalitate de a aduce în orizontul larg al cititorilor unele dintre temele dezvoltate în teze și în susținerile publice ale acestora.

Asemenea rezultate ale cercetărilor doctorale se alcătuiesc, la modul acesta, în forme de comunicare și de posibile dezbateri, proprii câmpului teoretic al artelor plastice și decorative, al designului. Publicarea articolelor este, de asemenea, necesară și pentru cerința, la fel ca și a doctoratului, în vederea promovărilor din ierarhia didactică preuniversitară și universitară.

Articolele de față trebuie, așadar, receptate și înțelese în primul rând în raport cu valoarea lor științifică rezultată din programele de cercetare parcurse și din elaborarea demersului teoretic al textului formând teza. Trebuie înțelese, de asemenea, în funcție de contribuția adusă, atât în domeniul aplicat artelor, cât și în dezvoltările teoretice, care trebuie să corespundă unei indispensabile desfășurări interdisciplinare.

Ioan IOVAN

Diana **ANDREESCU**

Artă și funcționalitate în ceramica artistică a secolului al XX-lea. Banat

Olăritul în Banat

În părțile muntoase ale Banatului sunt așezate o serie de centre care alcătuiesc o altă familie în ceramică românească. Situate în locuri la care drumurile de acces sunt grele, ferite în bună parte de influențele centrelor orășenești sau de cele ale altor naționalități, românii din Banat au putut păstra până astăzi elemente de veche tradiție dacică și romana. Mai ales prin formele ei olăria de aici se aseamănă bine cu cea din nord-vestul Olteniei, cu cea din Munții Apuseni si cu cea din Hațeg. Italianul Grizelini, care a călătorit pe aici între anii 1774—1777, spune: "Afară de ceea ce produce industria casnică a valahilor, țara nu posedă nici o artă industriala sau manufactură. Bărbații se ocupă cu confecționarea vaselor de bucătărie și altor lucrări de olarie, pe care ei și astăzi le mai furnizează ". Din text reiese nu numai că românii lucrau olărie, ci că erau și singurii care făceau olărie în acel moment. Şi dat fiind că olăria de aici a păstrat vechi elemente de tradiție dacică şi romană, este probabil că ea a avut continuitate. Săpăturile făcute la începutul acestui secol în cetatea Timișoarei au dat la iveală vase datate din secolele XVII—XVIII, identice cu cele lucrate astăzi în centrele bănățene de olarie țărănească. În cursul secolului trecut și la începutul acestui secol au apărut olari unguri, în special în orașe (Lugoj, Caransebeş etc.), dar astăzi numarul lor a scăzut mult și, spre exemplu în Lugoj, nu mai lucrează decât doi olari o olărie nesmalțuită, asemănătoare cu cea românească.

Centrele mai importante sunt: spre nord, Birchis și Jupânești, iar spre sud,

Biniș. Producția lor este asemănătoare: vase nesmălțuite, decorate cu humă colorată, ca cele din munții Apuseni. În ultimul timp au apărut vase smălțuite. Deosebit de reușite sunt vasele mari (de 50—60 litri) îmbinate. Denumirile vaselor din Jupânești sunt interesante: astfel întâlnim "cupa" (oală mare cu o toartă), " cârceagul " (ulcior cu gura circulară), "borcanul" (oala cu cioc folosită drept cană de apă), "blidul" (strachina).

Centrul de la Jupânești este cel mai important: decorația cromatică amintește întocmai pe cea dacică. Decorul este de obicei roșu pe fond gălbui, ușor trandafiriu; roșul decorului poate deveni după ardere negricios. Întreg satul era un sat de olari: lucrau aproximativ 280 meșteri, care aveau 200 cuptoare.

Lutul este scos din gropi adânci de până la 15 metri. Spre deosebire de ceea ce se întâmplă în alte parți, este lăsat întâi să se usuce și apoi este udat și pus să dospească; după aceea este tăiat cu coasa, sfărâmat și amestecat cu nisip, pentru ca să reziste la foc, spun olarii. (Nisipul din pastă face ca suprafețele să fie grunjoase, aspre, cu toate că dupa formare vasele sunt date cu un strat subțire de lut muiat în apă, care acoperă parte din asperități.) După amestecul cu nisip, lutul se frământă până când "e ca ceara ". Apoi se trece printr-o mașină care are două suluri ce se învârtesc, pentru a-l zdrobi. Oalele sunt formate pe roată și arse într-un cuptor cu secțiune circulară, care are două guri de foc.

Vasele, cu decorație simplă sunt mai toate obiecte de artă. Culoarea fondului, delicată, are nuanțe gălbui-trandafirii; asprimea suprafeței sporește efectul decorativ al fondului. Vasele se împodobesc cu "șiruri de albeală" (humă albă) sau "boială" (humă roșie). Este folosit și verdele, preparat de olar din cupru ars în cuptor dupa procedeul obișnuit. Instrumentele cu care se face ornamentarea sunt "penița" (pensula făcută din păr de pe fruntea boului), cu care se deseneaza florile — motive noi apărute; "cornul", cu care se poate scrie orice; "pieptenul", folosit ca și în alte centre olărești; "fusul", unealta ascuțită cu care se fac găuri; "plotogul", de piele sau de cauciuc, cu care se netezește suprafața vasului după formare, atunci când este încă ud. Motivele cele mai frecvente sunt spirala, linia ondulată și liniile paralele; florile au apărut de curând.

În afară de decorația prin culori se folosește pe formele mari o decorație reliefată. Reliefurile sunt de obicei în brane alveolate, realizate prin apăsarea cu degetul pe brana încă moale. Fragmente de brane ondulate amintesc uneori forma unor șerpi; acești șerpi se recunosc mai bine în decorul coloristic, desenat de obicei cu roșu. Branele se așează atât orizontal, cât și vertical.

La Jupânești se lucrează tot felul de forme, de la cele mici la cele foarte mari, pentru păstrat grâne, a căror mărime amintește dimensiunile chiupurilor. Formele sunt foarte diferite. "Blidul", de diferite mărimi, folosit pentru mâncat sau păstrat mâncarea, se face atât smălțuit, cât și nesmălțuit, iar cele noi sunt înflorite; "oala de fiert", folosită pentru gătit, cu o singură toartă; "oala", folosită tot pentru gătit, cu fundul foarte lat, egal cu diametrul gurii, este o formă nouă adaptată la plitele introduse de curând în gospodăriile țărănești; "olcuța", o oală mică, cu o toartă, servește la baut, iar oala cu toartă deasupra gurii, pentru purtat mâncarea la câmp. Se mai lucrează și oale mari, cu capacitate de 20—30 litri, îmbrănate; ele au doua toarte, care uneori, în loc sa fie așezate față în față, sunt alăturate, ocupând numai o treime din circumferința vasului, ca la unele din vechile forme romane.

Oamenii lucrează și alte forme mai rar întâlnite ca: "jucarele" (figurine antropomorfe), "cuci" (fluiere), linguri, "tolcere " (pâlnii). Vedem că printre formele vechi, tradiționale, apar o serie de forme noi, datorită imitării formelor metalice industriale și cerințelor noi ale cumpărătorilor. Produsele centrului sunt duse departe cu căruțele: olarii ajung în Hunedoara până spre Brad; ei merg însă mai ales în zonele de câmpie, fie ale Aradului, fie ale Banatului.

Olarii din Banat lucrează după procedee greco-romane, iar smalțul era întrebuințat numai de curând. Unele smălțuri însă sunt folosite într-un fel cu totul deosebit; ele se dau atât de subțire încât par mai mult o vitrificare a suprafeței, reamintind glazura vaselor antice. Angoba este de trei culori: neagră, roșie sau alburie și cu ea se face ornamentația. Negrul și roșul sunt obținute printr-o preparație de pilitură de fier prăjită, amestecată cu humă. Când ele sunt amestecate cu oxizi de plumb și date subțire, se vitrifică câteodată la cuptor și dau un luciu care amintește de vechea olarie grecească cu figuri negre pe fond roșu.

Satul Jupânești se află în celălalt capăt al județului, dupa Făget. Dealurile de aici ascund un pamânt galben, miraculos, cu o densitate potrivită pentru a fi curățat, strecurat și apoi frământat și transformat în oale. Deși pe vremuri, aproape în fiecare gospodărie era câte un cuptor de ars oale de lut, acum nu mai sunt decât niște ruine. Cei care știau și aveau răbdare să prepare lutul au îmbătrânit sau au trecut în lumea celor drepți. În Jupânești au mai rămas doar doi olari care se mai așează, din când în când, la roată și ard în cuptoare pământul galben. Aceștia nu au cui să lase moștenire meșteșugul. Meșteșug moștenit din bătrâni, tehnicile olăritului, folosite acum la Jupânești, au o vechime de mai bine de două milenii.

Olarii din Jupânești au dispărut încetul cu încetul, din cauza porțelanului și plasticului care au invadat bucătăriile românilor, înlocuind fără probleme vasele din pământ ars. Meseria pe care Ștefan Mestecăneanu o duce mai departe nu este deloc ușoară. Întâi, trebuie adus materialul dintr-un loc aflat pe dealurile de lângă sat. Apoi pământul este spălat, măcinat, se întinde și abia dupa aceea este gata de a fi transformat în vase. Este o muncă laborioasă pentru care trebuie să ai, în primul rând, dăruire și pasiune.

Olarul nu era un oarecare locuitor al comunității. Prin arta stăpânirii (modelarii) pământului, el era un inițiat în comunicarea cu lumea subterană, iar meșteșugul se păstra în familie, generații întregi. Prin această inițiere, "există credința că vasele de lut sunt însuflețite. Prin lut se comunică direct cu teluricul, cu lumea subterană, obiectul modelat din această substanță putând să fie o fereastră prin care poate invada misterul adâncului." Apoi, "moartea îl transforma pe om în "oale și ulcele", ceea ce îl pune în starea de comunicare cu

lumea ființelor fantastice, cu lumea cealaltă".

Astăzi, stăruim cu privirea asupra ulcioarelor, oalelor de capacitate, strachinilor și a celorlalte tipuri de forme, nu numai din rațiuni utilitare, ci preponderent estetice. Succesul actual al unora dintre obiectele ceramicii populare contemporane se explică astfel și prin șansa de a descoperi, în structurile lor specifice, o părticică din aspirațiile și nostalgiile noastre, oferindu-ne bucuria unei regăsiri spirituale.

BIBLIOGRAFIE

1. BLAJ, Violeta, *Ceramica populară bănăţeană*, Ed.Waldpress, Timişoara, 2004

2. BLAJ, Violeta, *Forme şi ornamente în două centre de ceramică bănăţene-Biniş şi Lăpuşnicul Mare în Studii şi Comunicări de Etnografie* – Istorie, Caransebeş, 1979

3. BUCUR, Corneliu Ioan, *Suprafeţe ceramice şi design*, Sibiu, 2007

4. GODEA, Ioan, *Ceramica.Tehnologii tradiţionale*, Timişoara, Ed. de Vest, 2007

5. SLĂTINEANU, Barbu, *Arta populară-Ceramica*, Ed. de Stat pentru literatură şi artă, Bucureşti, 1958

Dan Aurel **BĂCILĂ**

Sincretismul în artele plastice și muzică

Subiectul sincretismului arte vizuale-muzică, comportă surpriza de a-şi releva treptat coordonatele unei înţelegeri depline. Dacă iniţial teoria sincretismului părea să pună o serie de probleme legate de o bibliografie limitată şi de rarefierea cu care fusese tratat subiectul în literatura de specialitate, treptat, odată cu înaintarea în istoriografia problemei, au început să se dezvolte o serie de idei, observaţii, opinii, elemente ce au constituit baza sau fundamentul viitoarei scheme a proiectului de cercetare. La întrebarea ce este sincretismul artistic şi care este esenţa, semnificaţia sau rolul său, s-a încercat găsirea unui răspuns prin trecerea mai întâi prin disciplinele, noţiunile şi elementele care vin şi alcătuiesc prin totalitatea lor conglomeratul sincretic, continuând prin intenţia de a contura o imagine cât mai pertinentă a noţiunii de sincretism şi identificarea prezenţei sale în diferitele structuri ale culturii umanităţii: magie, mituri, religii, arte, simbolistică, subliniind diferitele tipuri de sincretism, cum ar fi cel primar, de interferenţă sau sincretismul de asociere. Un prim demers referitor la definirea artelor în parte şi modul de asociere sau colaborare dintre acestea a părut important şi necesar în acest context, el urmând să explice şi să determine în acelaşi timp, înţelegerea modului în care s-a ajuns la întrepătrunderile dintre diferitele arte, felul în care acestea colaborează sau se completează reciproc, înţelesul şi importanţa sensului evolutiv, ca şi efectele benefice ale acestor relaţii în direcţia apariţiei şi manifestării unor noi genuri de artă sincretică.

De-a lungul timpului, fenomenul sincretismului s-a dovedit prezent în majori-

tatea artelor, el devenind în general o modalitate de îmbogăţire şi diversificare a discursului artistic. Astfel, interferenţa unor arte care subliniau sau îmbogăţeau dimensiunea de expunere şi înţelegere a unei anumite discipline, a devenit un fenomen obişnuit. În cazul artei coregrafice şi a dansului, de exemplu, s-a constatat că acesta nu se poate constitui în absenţa muzicii, dar cu timpul el a recurs cu siguranţă şi la viziunea artelor plastice pentru a-şi formula o mai deplină şi semnificativă înţelegere. Iar în cazul teatrului, făcând abstracţie de evidentul cadru literar ca fundament al artei dramatice, nu putem concepe prezenţa actului artistic în forma sa plenară în lipsa aportului consistent al artelor plastice prin scenografie, a artelor coregrafice şi mişcării scenice şi chiar a muzicii pentru anumite genuri explicit duale (teatrul muzical), sau a unor situaţii de expresivitate. Spre deosebire de primele prezenţe ale sincretismului din epoca preistorică care se concentrau asupra unei abordări directe, concrete, prezente în forma unor manifestări ritualice ca fundament sau a unor exprimări religioase, până la exprimările sincretice din ultimele decenii ale secolului XX, exegeza acestei experienţe artistice dezvăluie o viziune panoramată, cu un conţinut universalist. Extrem de importantă s-a dovedit analiza bilaterală a evoluţiei istorice a artelor plastice şi muzicale, evidenţierea marilor perioade de creaţie prin suprapunere şi descoperirea elementelor care au condus la apariţia sincretismului, atât în artele plastice şi muzică, cât şi legătura lor directă cu alte arte cum ar fi dansul sau teatrul.

Dificultatea cercetării sincretismului dintre artele plastice şi muzică este subliniată şi de discreţia cu care, în domeniul artelor şi în special între artele vizuale şi muzică, schimbul direct de mijloace de expresie artistice, sau unele amestecuri între genuri s-a produs în decursul timpului. Sincretismul a putut fi observat şi prin juxtapunerea unor teme de inspiraţie, fie în sensul utilizării unor teme artistice comune tratate sau reflectate diferit de cele două arte prin mijloace specifice, fie a faptului că lumea muzicală devenea temă de inspiraţie pentru pictură şi invers. Muzica, pe de o parte, nu reprezintă nimic (vizual vorbind) şi în acest înţeles, ea nu are un anume subiect, în timp ce pictura, atunci când nu este doar decorativă sau câtă vreme nu e „abstractă" - reprezintă exact imaginea pe care a vizualizat-o artistul.

Pictura a obţinut cu succes reprezentarea chipului uman în tehnica clar-obscurului, a contururilor care abia se mai desprind din ceaţa depărtărilor, sau a luminilor tremurătoare răsfrânte de suprafaţa îngustă a desişurilor din pădure. Muzica însă a ştiut să reprezinte mai bine sentimentele şi, în general, stările de spirit proprii umanităţii, presimţirile, revelaţiile fugitive, tendinţele instabile şi echivoce ale sensibilităţii, acel ,,nu ştiu ce, sau nu ştiu cum", atât de dificil de exprimat în operarea instrumentală a altor discipline. Examinarea paralelă a acestor două arte, incursiunile sincretice sau evidentele influenţări reciproce, ne vor permite totuşi să atenuăm oarecum această aparentă diferenţiere majoră dintre ele, întrucât opera de artă, văzută ca o expresie sintetică a creativităţii umane, aparţine atât existenţei fizice cât şi manifestărilor spirituale, putând fi cunoscută doar printr-un mod dual de percepţie şi printr-o doză generoasă de estetic, dar este condiţionată în acelaşi timp şi de unele funcţiuni combinatorii ale spiritului uman precum inteligenţa, gândirea, simţirea şi de ce nu, imaginaţia.

În Evul Mediu, cuvântul, pictura şi muzica erau puse în slujba teologiei şi aveau rolul de a transmite cât mai bine şi mai emoţionant posibil sensul religios, alături de misiunea de a atrage cât mai mulţi credincioşi. Un alt tip de sincretism controlat ca intenţie, cu adresabilitate şi scop precis, întâlnim în cultura Renaşterii, unde teoriile asupra raportului dintre arte se îmbogăţesc cu un profund substrat filozofic de influenţă neoplatonică în cele mai multe cazuri, iar discursul asupra artelor plastice se modifică mult faţă de expunerile medievale. Renaşterea invocă un sincretism cultural liber consimţit, în care se remarcă o practică artistică cu conţinut pedagogic, dar şi de emancipare, ce urmărea o reînviere a valorilor trecutului şi în special a lumii antice. Şi în fine, un ultim tip de sincretism, desfăşurat şi extins în toate domeniile culturii, cu intenţia vădită a evidenţierii complexităţii artistice şi a măriri intensităţilor unor trăiri, fiind specific secolului XX. Perioada modernă ne propune un sincretism al ideologiilor şi al conceptelor estetice, al evoluţiei artistice spre ţelurile cele mai subtile ale artei. În exprimarea acestor concepte artistice vom putea descoperi numeroase puncte de legătură, convergenţa unor spiritualităţi ce au nevoie în afirmarea valorilor lor de plenitudinea unor experienţe atât în câmp vizual, cât şi auditiv, în acest fel relevându-se noile modalităţi de transmitere a informaţiei şi elaborarea conceptelor artistice şi estetice.

Dar cercetarea unor fenomene de contact şi schimburile intense dintre arte, în special din perioada modernă, aduce în discuţie constatarea unor fapte concludente de artă cristalizată, tocmai în urma procesului de evoluţie a artelor, al unor practici şi zone de operare noi ce nu mai fuseseră realizate în epocile anterioare, de sincretisme ce au generat cele mai interesante şi apreciate forme de desfăşurare artistică. Principala cucerire a sincretismului nu a fost nici opera de artă totală şi complexă, nici dorinţa de reuşită estetică ce a combătut toate edificările şi analizele anterioare, ci tocmai ideea de libertate de exprimare şi spirit liber afirmat, indiferent de limbajul utilizat şi indiferent de maniera de execuţie, de şansa oferită lumii artistice de a colabora şi a intervenii în lumea altor experienţe menite să escaladeze treptele unei noi lumi artistice. Intenţia sincretismului este crearea unei noi modernităţi şi îmbogăţirea lumii spectacolului, chiar dacă acesta se întinde de la complicata lume a scenei muzicale, la expoziţia itinerantă a unui mare pictor, sau de la realizările alegorice în plan coregrafic, la simbolul ascuns al unei statui cântătoare-cinetice. În acest tip de gândire rezidă câştigul generat de sincretismul dintre artele vizuale şi muzică, înţelegând prin aceasta şi exprimarea posibil generală ce implică totalitatea artelor spectacolului, a coregrafiei şi teatrului, ca arte ce însufleţesc şi implică prin demersurile lor, sincretisme în lumea vizualului şi a muzicii. Gradul de implicare în categoriile şi registrul altei arte depinde desigur de tipul de artă utilizată, de tipul de lucrare construită sau de dorinţa de implicare într-un asemenea tip de proiect, diferind în cele din urmă şi de la un artist la altul, de la un re-

gizor sau coregraf la altul, dar acest tip de exprimare sincretică reprezintă în lumea de astăzi garanţia unui succes posibil în faţa opiniei artistice mondiale, ideea generatoare de succes fiind constituită de spiritualitatea adânc umană a acestui proiect, de tendinţa accentuată a modernităţii sale, de explorarea atât de intensă a limitelor gustului, ca şi a noilor posibilităţi de redare a exprimării artistice multiple. Nu se poate să nu observăm faptul că întreaga artă cu adevărat mare converge şi se apropie de un tipar genetic specific, de o identitate comună. Convergenţa aceasta se exprimă în nimic altceva decât în faptul că noi simţim drept înrudit ceea ce altminteri este cu totul eterogen: Partenonul şi Arta fugii a lui Bach, plafonul Sixtinei (de pildă, în figurile de tineri şi profeţi) şi Henric al IV-lea al lui Shakespeare, autoportretul lui Rembrandt la bătrâneţe sau imaginea grandioasă a lui Apollo de pe frontonul olimpic, Simfonia a V-a lui Beethoven, sau întreaga operă picturală a lui Caravagio. Vizitând culoarele şi coridoarele Luvrului, atât de înţesate de comorile artiştilor plastici, nu se poate să nu ai în gând consonanţele baroce atât de grav maiestuoase ale concertelor Brandenburgice ale lui Bach. Cu greu se poate spune în ce anume constă înrudirea acestor opere, dar putem însă cu uşurinţă extrage aportul sensibilităţii umanităţii din coordonatele alcătuirilor lor, al înaltului spirit artistic sau al unei estetici comune împărtăşite deopotrivă de marile spirite creatoare ale omenirii.

În contextul sincretismului artistic contemporan, evidenţierea unor lucrări de excepţie şi a unor artişti este binevenită, iar artele secolului XX ne rezervă surpriza unor creaţii diversificate şi elaborate în spiritul acestui demers artistic de interferenţă. Evoluţia artei din ultimul secol a creat numeroase controverse în rândul creatorilor dar şi al consumatorilor de artă, iar inovaţiile artistice exprimate de multe ori într-o formă sincretică au ajuns să se dezvolte într-o măsură atât de extinsă, încât orice standarde sau bariere de înţelegere au fost spulberate. Artele tradiţionale: arhitectura, sculptura, pictura, nu mai sunt încadrate în graniţele lor fireşti, ci interferează mereu cu mijloacele noi de exprimare creând un continuum sincretic artistic, o mereu nouă îmbinare de spirit care demonstrează o reală evoluţie ascendentă a artelor în general, pentru că prin modul său de manifestare, arta poate fi considerată şi o formă evidentă de cunoaştere şi recunoaştere a sinelui. Trăim o perioadă de descoperiri continue, de prospecţii şi mereu noi aplicaţii ale ştiinţei şi progresului tehnic în toate domeniile societăţii, astfel încât robotizarea, calculatoarele, aparatele electronice sau automatele, au intrat de mult, spre confortul nostru, în viaţa de toate zilele. Este firesc să ne întrebăm încotro va evolua arta în acest secol în care progresul tehnic pare a fi resortul tuturor acţiunilor umane şi unul dintre factorii importanţi ai progresului în general. A extrage arta din fluxul transformărilor care au loc în viaţa socială, este aproape imposibil. Perspectivele hegeliene despre distrugerea artei prin îngheţarea spiritului absolut au devenit teme curente, caracterul de limbaj al artei a început să fie pus sub semnul întrebării, iar incomunicabilitatea sau ermetismul sunt caracteristici adeseori prezente, atât în cadrul artelor vizuale cât şi în muzică. În aceste condiţii, propunerile conexiunilor dintre arte ne apar ca posibilitatea fericită de a continua seria marilor împliniri artistice, a realizărilor importante pentru umanitate, iar factorul sincretic ar avea poate şansa să devină astfel unul dintre argumentele solide, unul dintre drumurile sigure de urmat.

BIBLIOGRAFIE

1. COMŞA, Eugen, *Figurinele antropomorfe din epoca neolitică pe teritoriul României*, Editura Academiei Române, Bucureşti, 1995
2. DUMITRESCU, Vladimir, *Arta preistorică în România*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1974
3. ELIADE, Mircea, *Aspecte ale mitului*, Editura Univers, Bucureşti, 1978
4. ELIADE, Mircea, *Istoria credinţelor şi ideilor religioase*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1992
5. FLOREA, Vasile, *Istoria artei româneşti*, Editura Litera Internaţional, Bucureşti-Chişinău, 2007
6. GOMBRICH, E.H., *Istoria Artei*, Pro Editură şi Tipografie, Bucureşti, 2007
7. IOVAN, Ioan, *Semantica artelor vizuale*, Editura Anthropos, Timişoara, 2009
8. PASCU, George, Melania Boţocan, *Carte de istoria muzicii*, Editura Vasiliană, Iaşi, 2003
9. TARDIEU, Michel, *Définitions et théories du syncrétisme, Annuaire du Collège de France*, Paris, 1991

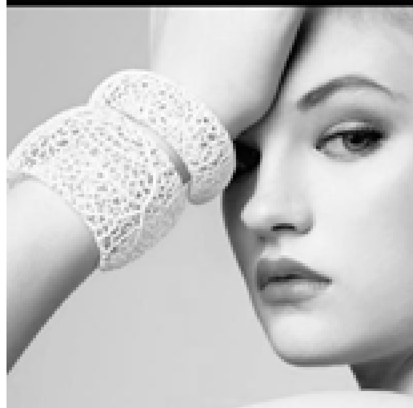
Alexandru **BUNII**

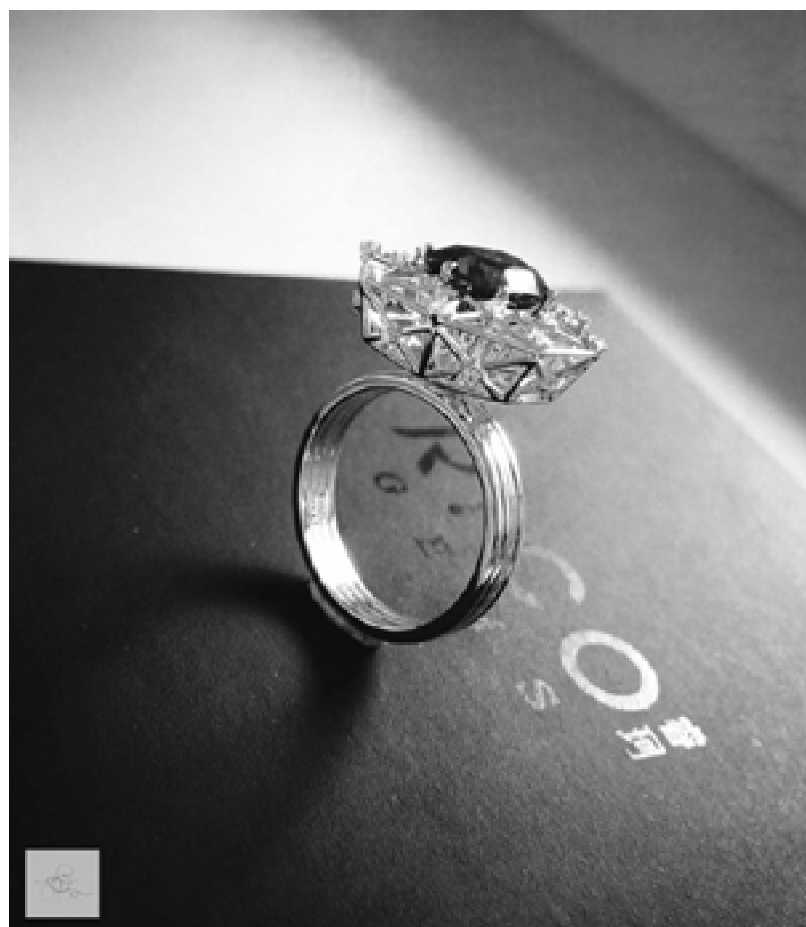
Bijuteria, dincolo de atelierul tradițional

De la vechile metode de turnare, decupare, traforare, turnare, cizelare, gravare şi batere la rece a metalelor nobile, de tăiere şi şlefuire a pietrelor preţioase şi semipreţioase tehnicile de prelucrare sunt străvechi. Operele artiştilor bijutieri, aidoma tuturor realizărilor numite generic artă, dincolo de forma de prezentare remarcabilă, se vor distinge, îndeosebi, printr-un veridic conţinut, printr-o viziune originală îndepărtată de orice preluare stilistică relevantă. Timp de milenii, talentul realizării bijuteriilor a fost păstrat în mod exclusiv de artizani talentaţi, bijutieri şi mai târziu de breslele bijutierilor. După schiţe, tiparele erau sculptate cu migală din ceară şi pregătite pentru turnarea metalului. Această metodă tradiţională întârzia însă prezentarea bijuteriilor finalizate, mai ales în cazul comenzilor ce presupuneau realizarea unor serii de bijuterii de mărimi diferite. Odată cu revoluţia industrială şi evoluţia diverselor instrumente ce au permis schimbări mai rapide în designul pieselor şi asigurarea unei calităţi superioare, industria de bijuterii a reuşit să se adapteze la continuele prefaceri stilistice ale modei, a profitat de tehnologia modernă pentru a crea o relaţie mai strânsă între industrie şi artă, permiţându-i acesteia să influenţeze direct evoluţia bijuteriei chiar prin propunerea unor soluţii curajoase percepute ca repere în istoria bijuteriei.

Experimentele anilor '60 şi '70 forţează limitele esteticii printr-o atitudine lipsită de respect la adresa tradiţiei, utilizând noi concepte, noi materiale şi noi tehnici în căutarea unui nou limbaj al formelor, au prefaţat o nouă dimensiune a bijuteriei care se conturează la nivelul tehnologiilor moderne adoptate de industria de bijuterii. Aceste

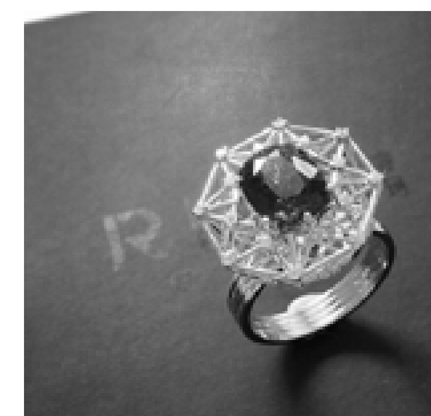
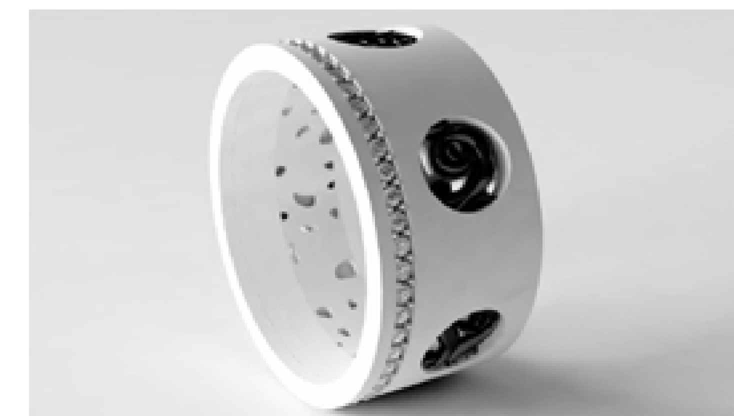





tehnologii ilustrează tendinţele din ultimelor decenii de eficientizare a întregului proces de producţie. Pornind de la schiţele sau modelele virtuale realizate de designer, acestea pot fi transferate direct în tipare de înaltă calitate şi prototipuri. Totodată, cu ajutorul aplicaţiilor specializate designerul poate calcula precis greutatea finală a pieselor, din orice material. De asemenea, poate vizualiza calitatea asamblărilor şi posibilităţile de contractare a materialului.

Tehnologiile moderne permit realizarea unor bijuterii cu finisări ce nu dezamăgesc, indiferent de detaliul pus sub observaţie. Modelării manuale a metalului i-a

urmat revoluţia CAD ce a permis simularea formelor complexe, a greutăţii pieselor, aranjarea pietrelor pe diferitele suprafeţe ale bijuteriilor şi trimiterea modelelor către freze computerizate. Expresivitatea implicată de simbolistica geometriei, a formelor geometrice elementare, oferă posibilităţi de exprimare superioare în dialogul dintre material şi viziunea personală însă formele realizabile în concepte spectaculoase sunt încă limitate de tehnologie. Ne puteam dori mai mult? Da, printarea bijuteriilor, o soluţie revoluţionară, prin care se pot realiza în câteva ore modelele fizice tridimensionale ale obiectelor proiectate, chiar folosind metale nobile. Un vis, o dorinţă ce va deveni, mai devreme sau mai târziu, o realitate pentru fiecare designer. Însă, cum va arăta bijuteria în noua eră, unde forme de o complexitate infinită vor lua naştere cu o uşurinţă descumpănitoare? Ce se va întâmpla după depăşirea unor noi limite, a limitelor impuse de tehnologia actuală şi de rezistenţa la schimbare a atelierelor tradiţionale de bijuterie, cum vom reacţiona în faţa unei noi descoperite libertăţi totale? Vom reuşi să asimilăm noile ritmuri impuse creativităţii printr-o acceptare necondiţionată sau vom da dovadă de frică iraţională şi respingere totală?

De multe simţim nevoia să forţăm limitele esteticii conservatoare, să abandonăm regulile şi să ne conectăm propriilor dorinţe într-o manifestare egoistă a creativităţii astfel, Actul de creaţie a bijuteriei artistice va putea fi manifestat fără limite, într-o comuniune directă între suflet şi material. Bijuteria se va naşte ca urmare a dialogului firesc şi necesar, dintre artistul/designerul de bijutier şi iubitorul de bijuterie, determinat în urma

stabilirii unei relaţii superioare între material şi viziunea personală a artistului/designerului, ce nu trebuie să ne limiteze percepţia asupra bijuteriei negându-i statutul de obiect de artă. Creaţia personală se distinge ca un demers hibrid care este, pe de o parte, artă, creativitate, originalitate, simbol, egoism şi vitalitate, în timp ce, pe de altă parte, este design, tehnologie, demers conştient şi ergonomie studiată.

BIBLIOGRAFIE

1. COSMIN, Diana-Florina, *Românul care creează bijuterii pentru Tiffany.* În: Forbes România, noiembrie - decembrie 2010, nr. 45.
2. BUNII, Alexandru-Cristian, *Bijuteria, între metalul divin, obiectul de artă şi produsul de serie,* 2012.
3. IONESCU, Guy, *Manualul bijutierului*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1979.
4. IOVAN, Ioan, *Semantica artelor vizuale, vol II*, Editura Anthropos, Timişoara, 2009.
5. NEEDHAM, Joseph., Golas, Peter, J., *Science and civilisation in China*, Editura The Press Syndicate of the University of Cambridge, Cambridge, 1999.
6. USHAKOV, Igor, *Histories of scientific insights*, Editura Lulu, Raleigh, 2008.

Sandra **CHIRA**

Problematica identităţii persoanei exprimată prin vestimentaţie

Problematica identităţii umane a fost cercetată şi conceptualizată din antichitate şi până în prezent, iar preocuparea pentru individualizarea persoanei, în relaţia dintre individ şi societate sau în relaţia cu sine, constituie tematici contemporane abordate în cadrul diverselor domenii de cercetare, precum psihologia sau filosofia, dar şi sociologia, antropologia şi arta. Conceptul identităţii nu este, aşadar, o tematică de cercetare nouă, însă interesul faţă de acesta a luat o amploare considerabilă în societatea modernă şi cea postmodernă.

Înţelegând *identitatea* ca ansamblul de date prin care se individualizează o persoană, fiind compusă şi influenţată de mai multe aspecte, precum contextul social, politic, cultural, spiritual şi artistic în care individul trăieşte şi se dezvoltă, *identitatea persoanei* conţine trăsături înnăscute, permanente şi stabile şi atribute supuse dezvoltării. Anumite aspecte ale identităţii umane se schimbă sub amprenta procesului de transformare şi evoluţie al fiecărui individ, în ritmul etapelor existenţei umane, odată cu vârsta şi sub influenţa contextului de viaţă specific fiecăruia. Ansamblul de date care contribuie la recunoaşterea unei persoane, elementele definitorii, cele considerate unice, construiesc un tipar particular. Aceasta nu se referă doar la propriile credinţe despre sine sau la imaginea transmisă şi receptată în exterior, ce ţin de universul subiectiv al percepţiei şi interpretării, ci cuprinde şi atribute obiective, precum moştenirea biologică şi genele transmise ereditar, sexul, apartenenţa familială, naţionalitatea, etnia, etc.

Se diferențiază mai multe perspective de analiză a identității. Putem vorbi despre *identitatea psihologică* – generată de aspectele specifice psihicului uman, precum personalitatea, caracterul, atitudinea, temperamentul; despre *identitatea culturală* – apartenența la un anumit mediu cultural; despre *identitatea religioasă* – credința omului, spiritualitatea acestuia; *identitatea socială* – locul, statutul și rolul omului în societate; *identitatea vestimentară* – stilul, gustul, preferințele și alegerile vestimentare. De asemenea, vorbim despre *identitate politică*, *identitate națională*, *identitate de gen*, *identitate etnică*, *identitate artistică*, etc.

Identitatea individului ține de un *univers personal al valorilor*, preocupărilor, aspirațiilor, sentimentelor și credințelor, dezvoltându-se simultan în două planuri existențiale, relaționate și intercondiționate, cel *interior* și cel *exterior*, identitatea lăuntrică și identitatea exteriorizată, receptată și interpretată de ceilalți. Trăsăturile comunicate depind, în mare măsură, de intenția și voința persoanei, de conștiința și reflecția acesteia asupra sinelui, de ceea ce dorește să transmită; și de modul în care vrea să fie percepută. Ele răspund unor întrebări de tipul: *Cine sunt eu cu adevărat?, Ce cred eu însumi că sunt?* sau *Ce cred ceilalți despre mine?* Identitatea persoanei cuprinde multiple dimensiuni și mai multe repere de analiză aflate între *„autoidentificare"* [1] - ceea ce cred eu însumi că sunt; și *„heteroidentificare"* - cum sunt identificat din exterior. [2]

David Buckingam consideră că identitatea este un termen "*ambiguu*" și "*alunecos*" ce a fost ultra-folosit în ultimele decenii și care a dezvoltat în mod firesc multiple concepții paradoxale și contradictorii în primul rând datorită celor două relații ale individului, cu sine și cu ceilalți. Contrastele conceptului de identitate pornesc, conform lui Buckingam, de la termenul în sine, care provine de la cuvântul latin "*idem*", adică asemenea, dar implică în egală măsură "*similaritate și diferențiere*". Identitatea persoanei conține, în primul rând, aspectele care o determină să fie unică, distinctă de ceilalți, însă, în același timp, presupune și identificarea cu colectivitatea din care individul face parte, mai ales când vorbim despre *identitate națională*, *culturală* sau *de gen* [3].

Această dualitate a identității, orientată deopotrivă spre proclamarea unicității și spre identificarea cu ceilalți, face din procesul de auto-identificare o *luptă* tensionată cu sinele, așa cum Buckingam o numește. De asemenea, acesta susține că, deși indivizii dețin controlul asupra propriei identități în anumite limite, ei nu au şi puterea de a decide cum sunt priviți și definiți de către ceilalți: "*ceea ce cred eu că sunt, variază în funcție de cu cine sunt"* [4].

Imaginea pe care o are individul despre propria persoană ține de reflexivitate, de meditație, de căutările profunde, pentru a se autodefini ca fiind *cineva* sau *altcineva*; dar și de datele eului. În permanentă evoluție și schimbare, definirea propriei imagini de sine este un proces dinamic ce se derulează de-a lungul întregii vieți, fiind supus incertitudinilor și căutărilor neîncetate. Nevoia de identificare, nevoia de apartenență, de autocunoaștere și de afirmare, totodată nevoia de diferențiere de ceilalți sunt proprii oricărui individ. Suntem constant preocupați să aparținem unui grup, să fim acceptați și integrați în anumite grupuri sociale, dar în egală măsură dorim să ne afirmăm ca fiind ființe unice, particulare, distincte.

Identificarea indivizilor din exterior se realizează într-o primă etapă la nivelul vizual al imaginii și al aparenței. Primele semnale comunicate de individ sunt legate de însușirile vizibile: aspectul fizic, vârsta, sexul, îmbrăcămintea, dar și atitudinea, trăsăturile comportamentale comunicate prin limbaj verbal sau vizual. La o primă întâlnire, persoana poate transmite informații despre statutul său social și despre profesie, mai ales când natura meseriei sale impune standardizarea imaginii exprimate și un cod precis al vestimentației sau al comportamentului. Individul trăiește într-un mediu sociocultural specific, cristalizându-și identitatea sub influența acestuia, fiind în permanență supus transformării și evoluției datorate complexității interioare dar și factorilor externi. O parte din ansamblul trăsăturilor sale definitorii e generată de relațiile interumane, de întâmplări sau de activități ce aparțin contextului social apropiat, familial, sau celui larg, profesional. Astfel, individul ajunge să se identifice cu grupuri de referință, persoane, lucruri sau situații care îi influențează la un moment dat existența. Descoperă modele de personalitate în oamenii din anturajul său, în personalități (artistice, politice, sportive, etc.) ce constituie valori de urmat, se regăsește în anumite grupuri sociale. Nevoia de apartenență este astfel satisfăcută, identitatea persoanei fiind modelată de multe aspecte ale mediului său de viață, de la anturaj, la profesie și la valori culturale. [5]

Identitatea socială se manifestă diferit, în funcție de o împrejurare sau alta. Putem considera că individul ajunge să *îmbrace* o varietate de identități, având comportamente și înfățișări diferite în interacțiunile sale cu alții și cu situațiile sociale. "*Actorul social*" își adaptează imaginea circumstanței în care se află, alegând din ansamblul identităților sale sociale pe cea potrivită conjuncturii, pe cea corespunzătoare, conforme regulilor și normelor existente la nivelul grupului social din care face parte. O anumită conduită are persoana în cadrul familial și o cu totul alta, în cel profesional. Comportamentul și înfățișarea curente, stilul de viață, preocupările generale, sunt rezultate ale contopirii acestor multiple identități, iar în funcție de ipostaza în care persoana se află, doar anumite comportamente devin subliniate.

Dualitatea identității persoanei, sub aspectul conținutului, este una dintre temele îndelung analizate de către filozofi și psihologi, constituind totodată o preocupare actuală a sociologilor, artiștilor și a designerilor vestimentari. *Care este latura autentică a identității?* Aspectele legate de pornirile interioare libere, naturale, instinctuale, neatinse de influența exterioară, sau autocontrolul constant prin tendința de respectare a normelor și modelelor sociale?

Herbert Mead face distincția între *„I"* (eu) și *„Me"* (mine), ca fiind tocmai aceste două dimensiuni ale sinelui. [6] Carl Gustav Jung consideră că *„eul"* este subiectul conștiinței

persoanei, iar „*sinele*” este subiectul întregului psihic. [7] Sigmund Freud desparte instanțele identității persoanei, în „*sine*”, „*eu*” și „*supra-eu*”, unde „*sinele*” este ansamblul instinctelor, impulsurilor, nevoilor necontrolate, plăcerilor , libidoului; „*eul*” este logica de control a acestor instincte; iar „*supra-eul*” ține de legătura dintre *eu*, *sine* și *societate*, de autocritică; și se numește conștiință în limbajul curent. [8]

Conștiința de sine generează un comportament adaptat relațiilor interumane și celor dintre individ și societatea din care face parte, controlând direcțiile de dezvoltare și suprimând instinctele necorespunzătoare normelor. [9] Astfel, identitatea persoanei cuprinde o latură inconștientă a instinctelor naturale și una construită, modelată, ce ține de conștiință și de propriile reflecții asupra sinelui. [10] Identitatea persoanei nu se formează doar în raport cu sine însuși prin corecție și modelare conștientă, ci și într-o continuă relaționare cu ceilalți, cu locul, statutul, activitățile și preocupările individuale sau colective.

Conceptul identității este unul ce a determinat o serie de controverse. În acest context, Bauman susține că problema identității capătă diferite forme în cadrul societății moderne și postmoderne, și că există o diferență fundamentală între cele două abordări față de problematica identității. Sociologul polonez consideră că, în timp ce societatea modernă încerca să deslușească modul în care indivizii își construiau identitatea, cea postmodernă, dimpotrivă, demontează importanța descoperirii unei identități individuale și încurajează individul în obținerea multiplelor identități, în acord cu specificul vieții sale. Bauman folosește metafora ”*Pilgrim*” (ceea ce în traducere literară înseamnă *nomad*, *călător*) pentru a descrie ceea ce în viziunea sa înseamnă identitate în cadrul societății moderne. Pentru omul modern, viața este asemenea unei călătorii la finalul căreia există un țel bine definit. Interpretarea vieții în acest fel le conferă nomazilor un sens al existenței, structurându-le calea. Astfel, conform sociologului polonez, viața în viziunea modernă este un *proiect*, iar dobândirea identității cuiva este țelul suprem al acestui proiect, respectiv îndeplinirea sarcinii existențiale. În opoziție cu această ipoteză, statutul identității individului în cadrul societății postmoderne nu poate fi rezumat la un singur termen ales metaforic, tocmai pentru că însăși identitatea cuprinde mai multe dimensiuni, imagini, situații. Astfel, omul postmodern nu este doar *nomadul*, ci este ”*omul străzii, turistul, jucătorul de noroc*”, având multiple identități și nu doar una singură, în căutarea căreia își programează existența [11].

Douglas Kellner susține în lucrarea sa *Media Culture - Cultural studies, identity and politics between the modern and the postmodern* o idee similară cu cea expusă de Bauman despre diferențele dintre concepția modernă asupra identității și cea postmodernă. Într-o societate caracterizată de ritmul accelerat al vieții, autorul consideră că identitatea devine ”*instabilă*” și ”*fragilă*”, numind-o ”*mit*” și ”*iluzie*”. Datorită anumitor aspecte ale societății contemporane care conduc la standardizarea indivizilor sub influența consumerismului și a culturii media, persoana nu mai are posibilitatea de a-și construi propria identitate [12].

Ideea că identitatea individuală a devenit un ”*mit*” în cadrul societății postmoderne este susținută de majoritatea adepților post-structuralismului, precum Ellis, Coward și Jameson care susțin că identitatea în cadrul societății contemporane nu are legătură cu propriul proces de construire a identității personale a fiecărui individ, așa cum aceasta era privită în cadrul societății moderne; și că este, mai degrabă, o construcție a societății. Aceștia consideră că ”*sinele postmodern*” este o construcție ”*descentrată*” și că el nu mai posedă ”*profunzimea, substanțialitatea și coerența sinelui modern*” [13].

Eul și *identitatea* sunt concepte care se asemănă și care se suprapun sub mai multe aspecte. Ambele se referă la individualitatea omului, la natura sa psihică, la tot ceea ce o persoană consideră despre sine ca fiindu-i propriu, dar reprezintă, de asemenea, și viziunea sa asupra lumii. Definirea eului implică procesul cunoașterii de sine și presupune conștientizarea și asumarea identității atât în raport cu sine însuși cât și cu exteriorul. [14] Imaginea de sine ține de percepția persoanei despre ceea ce este, despre ce vrea să fie sau își imaginează că este, fiind în mod firesc influențată de imaginea exteriorizată și de percepția colectivă. Este acea viziune subiectivă, supusă erorii și are un caracter relativ, fiind adesea o imagine idealizată, uneori supraapreciată și alteori subapreciată. La fel se întâmplă și cu imaginea persoanei în societate, aceasta nefiind expresia unei certitudini sau a adevărului, ci ansamblul unor păreri subiective. Imaginea conține un dialog permanent între exterior și interior, avându-și reperele și modelele în spațiul exterior. Ea se formează la nivelul interiorității și se comunică la nivelul colectiv al lumii exterioare. [15]

Primele contacte interumane se realizează la nivelul vizual al aparenței și al înfățișării. Comunicarea sinelui către exterior se face întâi prin mesajele transmise de imagine, atitudine şi vestimentație. Haina este unul dintre mijloacele imediate de identificare și de exprimare ale persoanei către lume. Ea ține atât de substratul sensibil al persoanei, cât și de lumea tangibilă, palpabilă. Îmbrăcămintea conține mesaje, teme și motive, dar și transpunerea lor în forme, linii, cromatică și materiale textile. Vestimentația, ca *identitate vizuală a persoanei*, reprezintă corespondența dintre identitatea lăuntrică a persoanei și identitatea exteriorizată a acesteia.

Personalitatea, mesajele despre sine, viziunile, gustul, stilul, universul lăuntric sunt comunicate către exterior prin veșminte. Înfățișarea unei persoane transmite date de ordin psihologic și social. Totodată, contextul cultural și simbolic în care individul trăiește generează modele, tendințe și mode ce influențează alegerile vestimentare ale persoanei.

Comunicarea personalității umane prin îmbrăcăminte și raportul dintre ceea ce se vede și ceea ce rămâne nevăzut face ca haina să fie *mijloc de dezvăluire sau de ascundere*. Vestimentația devine haină a sufletului [16], oglindire a imaginii despre sine și a imaginii comunicate. Există o corespondență continuă între latura interioară și cea exteriorizată a identității umane: haina reprezintă trecerea de la o dimensiune la alta, de la idee, la obiect material; de la stare de spirit, la forme palpabile; de la universul profund al motivelor, semnificațiilor și simbolurilor, la imagine.

Vestimentația poate exprima în mod transparent identitatea persoanei sau o poate ascunde, camufla, ocrotind universul intangibil al acesteia, funcționând asemenea unui scut de protecție în fața lumii exterioare. Atunci când persoana alege să își exprime personalitatea, starea de spirit, realitatea profundă a gândurilor și a sentimentelor prin ceea ce poartă, vestimentația îi dezvăluie identitatea în mod sincer, real și autentic.

O altă ipostază de analiză este determinată de complexitatea dedublării personalității prin vestimentație, atunci când omul îmbracă multiple identități vizuale și comportamentale, devenind *personaj* – ca artist în spectacol, carnaval, teatru, circ, actor social pe stradă sau în evenimente și creator al unei lumi spirituale sau mistice în magie, ritual sau ceremonie religioasă. Despre relația dintre realitate și interpretare, Cecilia Caragea oferă în lucrarea ei *Istoria vestimentației europene* exemplul sugestiv al Micului Prinț, al cărui desen, un șarpe boa ce înghițise un elefant, era privit drept o pălărie [17].

Imaginea vizuală a persoanei este supusă interpretării și are semnificații diferite în funcție de unghiul din care ea este analizată: cel al privitorului – receptor al mesajelor transmise și cel al persoanei comunicante – emițător al informației. Imaginea vestimentară poate fi interpretată și înțeleasă diferit de privitor, asemenea oricărui lucru sau creație artistică, fiind influențată de interesele, afinitățile și de gustul acestuia. Individul, când se află în calitate de receptor, transpune aceste mesaje prin propriul filtru al gândurilor și al sentimentelor, determinând o realitate subiectivă. Mesajul sau atitudinea pe care o persoană dorește să le comunice celor cu care interacționează pot fi, în unele cazuri, percepute și înțelese diferit, fiind mai mult sau mai puțin distincte de imaginea ce se dorea a fi creată. Propria concepţie a persoanei emițătoare, imaginea despre sine sau imaginea despre propria identitate vizuală nu se suprapun întotdeauna cu imaginea înțeleasă și receptată în exterior [18].

Individualizarea prin vestimentație, preocuparea pentru propria imagine, nevoia omului de a se afirma și de a-și exprima unicitatea prin ceea ce îmbracă nu caracterizează în egală măsură orice persoană. Transmiterea unor mesaje și dezvăluirea propriei identități se întâmplă fie în mod intenționat, premeditat, fie întâmplător, spontan, natural. Persoana comunică idei despre sine atât atunci când își propune acest lucru, premeditând și construind o imagine autentică sau făurită, cât și atunci când identitatea sa vizuală exprimă dezinteresul față de tot ceea ce aparent aparține unei sfere superficiale a formei și a imaginii. Nu doar preocuparea pentru crearea unui stil personal și pasiunea pentru vestimentație transmit mesaje despre identitatea persoanei spre exterior, ci și lipsa acestei preocupări. Mai mult, cei care afișează conștient această lipsă de interes față de propria imagine în societate sunt, de fapt, nonconformiștii, reprezentanții unei alte mode, cea a negării tendințelor, preocupărilor și modelelor general acceptate în cadrul societății; sunt de cele mai multe ori promotorii curentelor contra-culturale.

NOTE

[1] Despre procesul de autoidentificare prin intermediul vestimentației, Adina Nanu scrie că „E vorba de arta înfățișării umane prin care fiecare dintre noi arată cum arată, ca să se vadă că este cine este. E vorba despre (...) crearea propriei imagini" (Adina Nanu, *Arta pe om - Lookul și înțelesul semnelor vestimentare* , Editura Compania, București, 2001, p. 8)

[2] Petre Iluţ face distincţia între cele două perspective de analiză a identităţii umane, cea a relaţiei cu sinele prin, „autoidentificare" şi cea a relaţiei cu ceilalţi, prin „heteroidentificare" (Petre Iluţ, *Sinele şi cunoaşterea lui. Teme actuale de psihosociologie*, Editura Polirom, Iaşi, 2001, p.13)

[3] Despre contrastele conceptului de identitate, David Buckingham scrie că "Fundamentalul paradox al identității este moștenit din termenul în sine. De la originea latină a termenului idem, ceea ce înseamnă "la fel", "asemenea", termenul totuși implică ambele, similaritate și diferențiere. Pe de o parte, identitatea este ceva unic pentru fiecare dintre noi pe care ne-o asumăm ca fiind mai mult sau mai puțin consistentă în timp. (…) identitatea noastă este ceva ce noi în mod unic posedăm: este ceea ce ne distinge de alți oameni. Dar pe de altă parte, identitatea implică de asemenea o relație cu colectivitatea în sens larg sau cu grupurile sociale de un anumit fel. Când vorbim de identitate națională, identitate culturală sau identitate de gen, de exemplu, noi sugerăm că identitatea este parțial o problemă ce ține de ceea ce noi împărtășim cu alți oameni. Aici, identitatea este despre identificarea cu alții, pe care noi îi considerăm similari (dacă nu chiar la fel), măcar sub câteva aspecte semnificative." (David Buckingham, *Youth, Identity and Digital Media*, Editura Cambridge MA: MIT Press, Londra, 2007, p. 1, traducerea autorului)

[4] "Multe dintre dezbaterile din jurul identității derivă din această tensiune dintre cele două aspecte. Eu mă lupt să fiu "eu însumi" sau să-mi "găsesc adevăratul sine" (…) dar în același timp eu caut multiple identificări cu ceilalți, pe baza caracteristicilor sociale, culturale și biologice, de asemenea a valorilor împărtășite, istoriilor personale și a intereselor. La un anumit nivel eu sunt produsul unicei mele biografii personale. Însă ceea ce sunt eu (sau ceea ce cred că sunt) variază în funcție de cu cine sunt, de situația socială în care mă regăsesc, și de motivațiile pe care le-aș putea avea la un moment dat, deși nu mă aflu deloc în postura de a alege liber cum sunt definit." (*Ibidem*, p. 1)

[5] Cu privire la problematica identităţii sociale a persoanei, Petre Iluţ consideră că „prin identificările sociale, sinele este ancorat profund în viaţa socială" (Petre Iluţ, *Sinele şi cunoaşterea lui. Teme actuale de psihosociologie*, Editura Polirom, Iaşi, 2001, p.15)

[6] Filosoful şi sociologul american George Herbert Mead (1863-1931) face distincţia între „I" adică sinele dinamic, energic, spontan, şi „Me", cel care controlează comportamentul şi acţiunile noastre. (*Ibidem*, p.11)

[7] Carl Gustav Jung defineşte „eul" ca fiind „un complex de reprezentări care constituie centrul câmpului conştiinţei mele şi care îmi pare a poseda un grad înalt de continuitate şi de identitate cu el însuşi" (Carl Gustav Jung, *Tipuri psihologice*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1997, p. 460)

[8] Sigmund Freud face distincţia între „sine", „eu" şi „supra-eu", cele trei instanţe prezentând o continuă comunicare şi interfaţă: „Sinele produce puterea care mână, Eul e instrumentul, maşina, roata prin care această putere ajunge la scop." (Nicolae Mărgineanu, *Psihologia Persoanei*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1999,p.344)

[9] George Herbert Mead raportează comportamentul individual procesului de comunicare, considerând despre conştiinţa de sine că aceasta „ia naştere din relaţiile dintre indivizi, din raporturile de reciprocitate, din interacţiune." (Dicţionar de sociologie, Coordonatori: Raymond Boudon, Phillipe Besnard, Mohamed Cherkaoui, Bernard-Pierre Lécuyer, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1996, p.162)

[10] Ştefan Lupaşcu confirmă această dualitatea a identităţii umane: „Identitatea are dublă origine, conştientă şi inconştientă" (Ştefan Lupaşcu, *Universul psihic*, Editura Institutul European, Iaşi, 2000, p.155)

[11] ”În timp ce problematica modernă are de a face cu construirea identității cuiva, problematica postmodernă are mai mult de a face cu sarcinile opuse – respectiv, cum să eviți să devii fixat pe o identitate particulară.” (Ana Maria Gonzales, Laura Bovone, *Identities through fashion: a multidisciplinary approach*, Editura Berg, Londra, 2012, p. 36 – traducerea autorului)

[12] Douglas Kellner scrie despre distincția dintre identitatea în cadrul societăților modernă și postmodernă că ”Dintr-o perspectivă postmodernă, odată ce ritmul, extensia și complexitatea societății moderne se accelerează, identitatea devine din ce în ce mai instabilă, din ce în ce mai fragilă. În contextul acestei situații, discursurile postmoderne problematizează noțiunea identității, susținând că aceasta este un mit și o iluzie. O citim și în teoriile moderne precum cele ale Şcolii de la Frankfurt, în Baudrillard sau la alți teoreticieni postmoderni că autonomul, subiectul auto-constituit ce era dobândirea individualității moderne, a unei culturi a individualismului, este fragmentată și dispare, datorită proceselor sociale care produc nivelarea individualității într-o societate de masă și cultură media raționalizată, birocratică și consumeristă.” (Douglas Kellner, *Media Culture - Cultural studies, identity and politics between the modern and the postmodern*, Editura Taylor & Francis e-Library, Londra, 2003, p. 233)

[13] Adepții post-structuralismului precum Ellis, Coward și Jameson susțin că ”identitatea subiectivă este în sine un mit, o construcție a limbajului și a societății, o supradeterminată iluzie că cineva este cu adevărat un subiect substanțial, că cineva chiar are o identitate fixă.” (*Ibidem*, P.233)

[14] William James defineşte conceptul de “eu” ca fiind “tot ceea ce un om recunoaște ca fiind al său, nu numai corpul şi facultăţile psihice, ci şi îmbrăcămintea, familia, prietenii, operele de artă, toate aceste obiecte dându-i aceleaşi emoţii.” (Mielu Zlate, *Eul şi personalitatea*, Editura Trei, Bucureşti, 2008, p.105)

[15] Ştefan Lupașcu scrie despre relația imagini cu ambele dimensiuni ce le cuprinde, exteriorul și interiorul că „Imaginea vine din exterior dar trăieşte în interior” (Ştefan Lupaşcu, *Universul psihic*, Editura Institutul European, Iași 2000, p. 151)

[16] Despre dimensiunile naturii umane care dictează în primul rând alegerile vestimentare, Henri Michaux scrie că ”Nici culoare pielii, nici forma corpului nu sunt singurele care dictează haina, ci sufletul, expresia și concepțiile generale.” (Cecilia Caragea, *Istoria vestimentaţiei europene*, Editura Almanahul Banatului, Timişoara, 1995, p.136)

[17] ”Trebuie să ne amintim că pălăria din desenul lui Saint-Exupéry era de fapt un șarpe boa care înghițise un elefant și trebuie să ne dăm seama că timpul uniformelor a trecut și că fiecare dintre noi poate prelua de la fiecare creator detaliile care îi convin, alcătuindu-și o siluetă și un stil propriu.” (*Ibidem*, p.142)

[18] Despre rolul vestimentației în comunicarea identității către exterior, Nicolae Vartan scrie că „Vestimentaţia creează spaţiul ideal de reglementare a tensiunilor dintre noi şi restul lumii” şi că „Hainele funcţionează ca un intermediar între noi şi lume” (N. V. Vartan, *Imaginea de sine*, Editura Polirom, Iași, 1999, p.27

BIBLIOGRAFIE

1. BOVONE, Laura; GONZALES, Ana Maria, *Identities through fashion: a multidisciplinary approach*, Editura Berg, Londra, 2012

2. BUCKINGHAM, David, *Youth, Identity and Digital Media*, Editura Cambridge MA: MIT Press, Londra, 2007

3. CARAGEA, Cecilia, *Istoria vestimentaţiei europene*, Editura Almanahul Banatului, Timişoara, 1995

4. ILUŢ, Petre, *Sinele şi cunoaşterea lui. Teme actuale de psihosociologie*, Editura Polirom, Iaşi, 2001

5. JUNG, Carl Gustav, *Tipuri psihologice*, Editura Humanitas, București, 1997

6. KELLNER, Douglas, *Media Culture - Cultural studies, identity and politics between the modern and the postmodern*, Editura Taylor & Francis e-Library, Londra, 2003

7. LUPAŞCU, Ştefan, *Universul psihic*, Editura Institutul European, Iași, 2000

8. MĂRGINEANU, Nicolae, *Psihologia Persoanei*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1999

9. NANU, Adina, *Arta pe om - Lookul și înțelesul semnelor vestimentare* , Editura Compania, București, 2001

10. VARTAN, N. V., *Imaginea de sine*, Editura Polirom, Iași, 1999

11. ZLATE, Mielu, *Eul şi personalitatea*, Editura Trei, Bucureşti, 2008

Alexandru **DOROGHI**
Simbolismul în pictură

Luptând pentru un univers estetic contrar celui specific realităţii istorice şi sociale din epocă,simbolismul dezvoltă un univers cultural izolat, specific personalităţii individuale transpuse în planul creaţiei.

În pictura simbolismul se manifestă ca o replică dată pozitivismului impresionist opunând, astfel,universului exterior, universul lăuntric al artistului plastic, prin sondarea inconştientului şi prin căutarea unui conţinut demn de interes pentru receptorul vizual. Prin această atitudine de exprimare a viziunii plastice, el prefigurează o serie de curente moderniste ca expresionismul sau suprarealismul. O influenţă deosebită asupra picturii au avut-o idealurile estetice din literatură, pornind de la simbolismul alb al lui Swedenborg, la cel negru provenit de la Poe sau Baudelaire.

Sub ocrotirea şi îndrumarea simbolismului se regăsesc o serie de curente artistice variate ca preocupâri plastice, dar care se întâlnesc în acceeaşi definitorie închidere faţă de real şi deschidere faţă de imaginar, pornind de la personalităţi izolate, de tipul lui Paul Gaugain , la mişcări ca Gruparea Nobis, sau pictorii secesiunii austriece de la Stil 1900 .

Auguste Aurier publica în 1891, manifestul simbolist al plasticienilor, în care îl prezintă pe Paul Gaugain ca pe un reprezentant ideal al mişcării simboliste. Spre deosebire de literatură, în care găsim o serie de ţinte precise, scopuri bine determinate pe care scritorii simbolişti le urmăresc în operele lor (respingerea prozaismului, cultivarea simbolismului, utilizarea sugestiei, înclinaţia spre stări sufleteşti indefinite şi ambigue, muzicalitatea interioară)

în pictură simboliştii crează opere neliniştitoare, patologice, bazate pe ideile lor fixe despre lumea visului şi a halucinaţiei. Esenţa picturilor nu se regăseşte în naraţiune, în contrast cu vechii maeştri ce interpretăm textele clasice cu o linişte fermecătoare, ci în înfăţişarea instinctelor, dorinţelor şi contradicţiilor profunde care conduc individual. Ambiguitatea sexuală, ezotericul şi religiozitatea devin adevărate chei pentru întreaga paletă de simboluri pe care pictorii simbolişti o utilizează în operele lor şi prin care speră să ajungă, prin actul picturii, la tot ceea ce este invizibil, la sfera subconştientului şi la lumea oniricului populată de simboluri. Părăsind domeniul realului, ei abandonează, automatşi căile cunoaşterii raţionale recurgând, astfel, la intuiţie. Pentru simboliştii plastici, ca de altfel, şi pentru cei lirici, intuţia oferă posibilitatea perceperii pure a lumii. Cunoaşterea, în cazul simboliştilor, porneşte de la interior spre exterior şi, în aceste condiţii, ea se suprapune peste natura exterioară, pe care o acceptă în măsura în care i se potriveşte, şi o transfigurează conform eului subiectiv. Artiştii plastici simbolişti abordează, într-un stil nou, reprezentarea artistică lucrurilor.Astfel, ei desfac impresiile în părţile lor componente, recompunându-le apoi în mod liber, în funcţie de intenţia lor de exprimare, nu în creaţie vaporoase ci în elemente şi lucruri purtătoare de semnificaţii şi reflexii ale eului ascuns.

Prin ideile lor fixe, maniace uneori, referitoare la lumea oniricului şi halucinaţiei, simboliştii, indiferent de natura lor: lirică, muzicală sau plastică, crează o serie de opere artistice cu adevărat patologice şi enchietante. Aceasta şi datorită influenţei psihanalizei lui Freud prin intermediul căreia încearcă să atingă senzaţia morţii, să pătrundă în sferele magiei, să reproducă senzaţia înstrăinării, să sublinieze dragostea pentru femeie şi pasiunea pt.sex, într-un cuvânt, prin însumarea acestor elemente, să realizeze o artă totală.

Simbolismul crează o anumită direcţie simbolistă care va dezvolta o serie de şcoli şi micări artistice în care regăsim o serie de şcoli şi mişcări artistice în care regăsim o serie de elemente specifice lui: GRUPAREA NABIS, FOVISMUL,SUPRAREALISMUL, ABSTRACŢIONISMUL LIRIC.

Gruparea Nobis, născută sub auspiciile lui Paul Gaugain, al cărui spirit mobil, liber de prejudecăţi, îi oferă punctul de plecare în demersul său artistic, a fost catalogată de unii critici din epocă, drept o ggrupare mistică, în timp ce alţii o considerau avangardistă. Din lumea simboliştilor nobiştii Paul Serucier, Maurice Denis, Pierre Bonnard, Emile Bernard a căror preocupare artistică este de natură duală şi anume:să păstreze complexitatea simbolică specifică operei de artă şi să acorde prioritate mijloacelor specifice picturii (culoare,desen), preiau ideea respingerii normelor perspectivei academice ca fiind artificială şi doresc să dea glas, prin intermediul culorilor, sentimentelor aflate în universul lor interior. În concepţia lor arta nu trebuie să descrie natura ci să exprime experienţele acumulate în urma legăturilor cu ea. Totodată ei păstrează preocuparea pentru Simbolismul cromatic, pentru Culoarea cu sarcină afectivă, încărcată de subiectivitate. Valoarea acordată liniei, ca graniţă dinamică a câmpului cromatic dar şi ca vehicul al impulsului interior, eliminarea anectodicului la nivelul formei, al supunerii faţă de model şi iluzie, de convenţiile perspectiveişi anatomiei artistice.

Pe linia direcţiei simboliste foniştii sunt dominaţi de pasiunea pentru culorile pure, exaltate, pentru tuşele violente şi pentru rapiditatea în execuţie şi pentru marile contraste.

Suprarealismul, ca şi curent artistic postimpresionist, se înscrie, la rându-i, în direcţia simbolistă, prin faptul că adaugă eforturilor de cunoaştere a universului interior asupra depozitelor de experienţă pe care le pune în lumină visul, viziunea interiorităţii subiective, detaşate de obiectul exterior. Conform suprarealiştilor artistul trebuie să urmeze calea imageriei, calea comercială a visului sau, în stare de veghe, să apeleze, la o transcriere mecanică, necenzurată a semnelor, simbolurilor şi reprezentărilor stocate de-a lungul experienţei individuale şi colective. În imaginaţia suprarealiştilor recunoaştem recurenţa, revenirea unor motive din mitologia orientală cât şi din cea oceanică, din bestiarele evului mediu, trimiteri directe la operele simboliştilor Odilon Redou sau Gustave Moreau.

Abstracţionismul liric reprezintă o altă componentă a direcţiei simboliste a postimpresionismului. El accentuează importanţa domeniului culorii şi a universului interior al artistului, încercând şi reuşind, prin această modalitate, să exprime o profundă spiritualitate. Dialogul dintre spirit şi sensibilitatea artistului, dintre efortul raţionalizator, ordonator şi exteriorizarea puternică a unor sentimente de ordin liric se susţine, în abstracţionismul liric, prin anumite orientări spre un purism geometric, spre o rigoare matematică a suprafeţelor şi prin explozia lirică, eliberată de orice reţinere, urmând tiparul stărilor afective.

Trecând, succint, în revistă mişcările aparţinătoare simbolismului şi direcţiei sale simboliste nu se poate să se omită precizarea că, în tot ceea ce are mai propriu pictura simbolistă se grupează în jurul a trei mari maeştri francezi: Puvis de Chavannes, Gustave Moreau şi Odilon Redou, care au servit ca sursă de inspiraţie, atât ca substanţă literară, cât şi ca formă de exprimare a expresiei plastice, pentru o serie de artişti interesaţi pentru atmosfere pe care o reflectă şi o completează.

Matei **GAȘPAR**

Wassily Kandinsky şi Piet Mondrian. De la revelaţia tabloului „*invers*" la o „*Ethica ordine geometrico demonstrata*"

(Re)descoperirea abstracţiei la începutul secolului al XX-lea este primul reper pentru consacrarea unei anumite traiectorii în arta modernă şi contemporană europeană, faţă de care suntem încă şi astăzi tributari. Cu siguranţă însă, mutaţiile de viziune nu s-au manifestat brusc, cum nici nu au fost acceptate a la prima.

In catalogul expoziţiei „Art d'Aujourd'hui" organizată de Poznanski, la sfârşitul anului 1925, la Syndicat des Antiquaries în Paris, autorul prefeţei, rămas anonim, subliniază această lipsă de înţelegere tradusă în neacceptare şi condamnare a artei noi:„ Istoria ne arată că noile forme ale artei au fost iniţial considerate absurde şi condamnate pe scară largă de către public. Totuşi, vine timpul ca perspectiva privitorului să se schimbe şi cel puţin câteva opere să inspire o trezire.

Care este scopul acestei noi tehnici?

Să elibereze arta de greutatea realităţii, care este esenţialmente anti-lirică. Omenirea are nevoie de o evadare din realitate." [1] (t.n.)

Să fie vorba de o evadare de realitate prin realitate, o realitate însă esenţializată? Perioada de început al secolului al XX-lea a fost una dominată de o atmosferă de naştere, de efervescenţă pe care Guillaume Apollinaire a descris-o în termenii de l'esprit nouveau.

O perioadă germinativă precede şi anticipează ce va urma în paradigma artistică a începutului de secol. Centrul de interes începuse să se deplaseze către preferinţa pentru o altă abordare artistică decât cea mimetică. În sprijinul acestei tendinţe va veni Wor-

ringer care, în teza sa de doctorat care a apărut în 1908 sub titlul „Abstracţie şi intropatie", susţine „Istoria instinctului mimetic este diferită de istoria artei" [2]

Tezele emise de Worringer îşi găseau confirmarea deplină şi erau la rându-le invocate în curentele artistice ale vremii, în cubism, în expresionism. Ducând mai departe cercetările lui Alois Riegl, aplicându-le la realităţile artistice noi, cercetătorul a repus în drepturi o voinţă artistică pe care a definit-o ca fiind tendinţă către abstractizare. Această năzuinţă nu reprezentase un punct de interes şi nici nu primise aprecieri pozitive din cauza înclinaţiei aproape exclusive pentru frumuseţea de factură antică, pentru reprezentarea fidelă a naturalului.

În acord cu artiştii timpului său, Worringer va afirma dreptul, poate chiar necesitatea artistului de a se îndepărta de natură: „Năzuinţa spre abstractizare stă (...) la începutul oricărei arte şi rămâne dominantă la anumite popoare chiar aflate pe o înaltă treaptă culturală, în timp ce, de exemplu, la vechii greci sau la alţi occidentali, ea s-a pierdut cu încetul, făcând loc tendinţei de obiectivare sensibilă (intropatie)." [3] Această aserţiune subliniază unul dintre motivele centrale ale căutărilor spirituale şi artistice ale secolului: îndreptarea privirii spre începuturile originare şi elementar. Cum se va vedea în opera lui Kandinsky, a lui Klee de asemenea, elementarul nu este echivalent cu reducţionismul, ci dimpotrivă este o modalitate deschizătoare de noi şi multiple posibilităţi de semnificare.

Dispunând, aşadar de „năzuinţa" proprie spre abstractizare, spijinindu-se şi pe cercetări care aduc în prim-planul culturii şi spiritualităţii nevoia de evadare din relaţia univocă cu natura, artiştii începutului de secol XX se manifestă plenar şi modifică paradigma artisticităţii, calea întoarsă nemaifiind posibilă.

Despre o revoluţie, cu siguranţă culturală, vorbim atunci când pomenim numele lui Wassily Kandinsky. Personalitatea şi preocupările lui sunt multiple. De numele lui se leagă nu numai întemeierea grupului expresionist german *Der Blaue Reiter*, ci şi descoperirea abstracţiei, sau consacrarea acesteia cu un statut aparte, autonom, în artele europene.

Debutând ca pictor expresionist, Kandinsky simte repede nevoia „spiritualului în artă" mărturisind: "Viaţa spirituală, din care face parte şi arta, fiind unul dintre cei mai puternici agenţi ai acestei vieţi, este în esenţa ei o mişcare de înaintare şi înălţare complicată, dar precisă şi uşor accesibilă. Această mişcare este mişcarea cunoaşterii. Ea poate lua forme variate, în fond, însă păstrează mereu acelaşi înţeles interior şi scop." [4]

Scrierile lui Kandinsky au marele merit de a fi contribuit decisiv la decodificarea, autointerpretarea şi interpretarea artistului, fiind în acelaşi timp un instrument indispensabil pentru analiza de ansamblu a curentului modern în artă şi la plasarea acestuia în contextul istoriei artei. Werner Hofman afirmă următoarele despre rolul şi locul lui Kandinsky în istoria artei şi istoria teoriei artelor: „Ca teoretician, Kandinsky are două drumuri; a prezentat marea abstracţiune şi marele realism (inclusiv posibilităţile de combinaţie care există între amândouă) şi a susţinut echivalenţa lor. Ca pictor, el s-a hotărât pentru marea abstracţiune, însă nu şi-a atribuit aici un rol mesianic. Spre arta abstractă- a cărei denumire derutantă el a voit să o înlocuiască cu noţiunea de „artă reală"- a venit pe o cale ocolită, trecând printr-o carieră de savant, ca jurist şi etnograf, prin experienţa lui Monet(...), prin stilizare şi romantismul basmelor. Ultima etapă (1908-1910), înainte de ieşirea hotărâtoare, a fost dedicată prelucrării senzorialităţii foviste a culorilor." [5] ele cu adevărat imuabile, perfect armonioase şi formatoare.

Mişcarea *Der Blaue Reiter*, fondată de Kandinsky în 1911, îi oferă artistului oportunitatea de a exprima negarea oricărei baze naturaliste a artei şi de a se situa în raport cu cubismul căruia îi recunoaşte meritele de înnoire, dar îi contestă baza raţionalistă, deci realistă. Din cercul de la Der Blaue Reiter fac parte, alături de Kandinsky şi Klee, A. Jawlensky, Kubin, F. Marc, A. Macke. În cadrul mişcării se radicalizează ceea ce apărea în mod difuz până atunci- cerinţa primitivismului, primitivism identificabil şi identificat cu starea lacunară în experienţă vizuală şi limbaj specifică primei copilării.

Ciclul *Improvizaţii* este sugestiv pentru a sublinia apetenţa pentru acest stadiu al grafismului infantil. Se relevă privirii semne asociate, fără un suport de structură, aparent într-un haos mai mult sau mai puţin căutat. În aceeaşi pictură, privirea este frapată de semne care nu pot forma o imagine coerentă, natura lor diferită făcându-le aparent incompatibile. Se pot identifica drepte, curbe, zig-zag-uri, pete de culoare, puncte. Tocmai exprimarea grafică a condiţiei primare a existenţei este un mod de a demonstra pătrunderea acesteia în conştiinţă. Se depăşeşte sfera *semnificatului*, a naturii şi se trece în cea a *semnificantului*. Morfemele in stare embrionară sugerează starea de *tabula rasa* necesară atingerii purei intenţionalităţi.

Cornel Ailincăi nota următoarele consideraţii în legătură cu această cercetare a condiţiei primare: "Kandinsky, asemenea lui Gaugain şi Matisse, îşi întemeiază primele "fraze" ale demersului său artistic pe căutarea purităţii originare, împingând această cercetare până la stadiul preformal, nonfigurativ al primului contact al fiinţei umane cu lumea. Intitulate semnificativ *Improvizaţii*, grafemele primei sale etape nonfigurative sunt semne fără suport structural: virgule, zizaguri, curbe, drepte- zvâcniri abisale ale condiţiei primare a finite, care în zorii deşteptării sale afirmă doar că există, netulburată încă de condiţia existenţei sale- o primă încleştare cu a timpului măsură şi a dansului său ascuns în neostoitul chip al zbaterii trupeşti. Câmpul imaginii apare mai mult ca o provocare a atenţiei, ca un stimul vizual, ca o transmitere de forţe simbolizând existenţa ca pură energie." [6]

Aplicând în lucrările lui Kandinsky interpretarea artei ca limbaj, se întrevăd alte faţete ale acestora, cu alte trimiteri, la fel de importante pentru evoluţia fenomenului artistic.

Plecând de la premisa că limbajul figurativ tradiţional nu mai putea suporta noile tendinţe în concepţie, Kandinsky găseşte oportun şi util a sparge orice element sintagmatic existent şi de a căuta noi şi noi capacităţi asociative ale elementelor pe care le avea la

dispoziţie: linia, culoarea, punctul, suprafaţa. Într-o asemenea abordare, în operă primează dimensiunea asociativă, cea sintagmatică fiind aproape anulată.

Amintind episodul biografic al genezei abstracţionismului la Kandinsky [7], tabloul care dobândeşte o insolită şi dătătoare de fior semnificaţie fiind agăţat invers, Victor Ieronim Stoichiţă notează.„Dacă vederea tabloului întors pe dos a şocat în asemenea măsură ochiul pictorului, încât a constituit un moment esenţial în trecerea spre abstracţionism, acest lucru nu s-a întâmplat datorită lipsei de referinţă la un obiect real, ci, în primul rând, deoarece în acea poziţie opera prezenta o mare tulburare a contiguităţii. Acesta a fost faptul esenţial care, conştient ori nu, a atins sensibilitatea artistului; şi doar o lectură în acest sens a semnificaţiilor des-citatei amintiri credem că ar putea explica în mod coerent abstracţionismul lui Kandinsky." [8]

Itinerarul artistic al lui Kandinsky nu prezintă o diminuare progresivă a semanticităţii imaginii (aşa cum vom vedea în cazul lui Mondrian); trecerea se face brusc, ca rezultat al distrugerii limbajului tradiţional în artă şi a întrebuinţării elementelor deja supuse distrugerii, în efortul de a găsi noi şi noi posibilităţi de semnificare.
Aristul însuşi spunea că suprimarea obiectului în pictură nu are ca efect o diminuare a modalităţilor de expresie, ci dimpotrivă, o multiplicare infinită a acestora. Eludarea regulilor tradiţionale de organizare a discursului pictural solicită enunţarea unei teorii noi a compoziţiei. Kandinsky propune o astfel de teorie care are drept fundament considerarea elementelor limbajului plastic ca supunându-se unei taxonomii identică cu cea folosită în cazul cuvintelor unei limbi. Noua teorie elaborată de Kandinsky trebuie să ordoneze toate cuvintele, să le scoată din starea de denaturare în care se află şi să pună bazele unei gramaticii a regulilor de construcţie. Se poate conchide de aici că una dintre cele mai intense preocupări ale lui Kandinsky a fost să confere un nou semnificat semnificantului, instabil şi dezorientat din cauza distrugerii echilibrului semantic.

Arta şi teoria artei pe care le propune Kandinsky sunt inseparabile de contextul istoric în care s-au manifestat. Pictura sa se află în strânsă legătură cu precedentul expresionist, fără a conchide de aici că pictorul se situează într-un moment evolutiv al curentului expresionist. Dimpotrivă, este un moment în care caracteristicile artei moderne germane sunt distruse în vederea unui nou început.

Kandinsky prevede pasul pe loc al angrenajului expresionist, iar propunerea cu care vine este absolut nouă în istoria artei: distrugerea vechiului limbaj al picturii şi căutarea valenţelor estetice ale fiecărui element lingvistic în parte. „Înţelegem astfel de ce în opera lui Kandinsky raportul sintagmatic devine extrem de problematic şi mai înţelegem şi faptul că abstracţionismul istoric nu se naşte ca pierdere a referentului existenţial, ci ca pierdere a capacităţii de a da unitate imaginii: nu se naşte ca anti-realism, ci ca voinţă de a re-forma limbajul artistic." [9]

Locul lui Kandinsky în evoluţia artelor este stabilit de dubla sa fizionomie, cea de pictor şi cea de teoretician. În ambele ipostaze a căutat să sublinieze demersul său de înnoire a limbajului pictural.

Artistul se detaşează total de arta tradiţională, prin refuzul oricărui raport sintagmatic; consecinţa este apariţia abstracţiei care se manifestă prin distrugerea contextului şi explorarea până la epuizare a elementelor de cod.

La Piet Mondrian putem observa devenirea formei şi a stilisticii acestuia de la sugestii post-impresioniste, recognoscibile, la soluţii minimaliste care încriptează universul în geometrii severe şi anulează orice referinţă mimetică. Organicitatea este subordonată liniilor unghiulare, perfect antropice şi matematice. Sub aura ecuaţiilor se redimensionează universul vizibil.

Mondrian are în spate un trecut ca pictor figurativ când, în 1911, la Paris întâlneşte cubismul şi percepe schimbarea radicală a construcţiei operei de artă. Revenind în Olanda natală, adoptă mişcarea neoplastică şi împreună cu Theo van Doesburg înfiinţează revista "De Stijl". Îşi va preciza hotărât demersul său în care valorile primare sunt linia,planul, culoarea. Ulterior, Mondrian va lua o atitudine critică faţă de cubism, căruia îi reproşează faptul că raţionalul nu se manifestă cu suficientă pregnanţă:" Cubismul este raţional, dar nu îndeajuns. Cubismul nu aduce Piet Mondrian, Copacul gri raţionalitatea la ultimele consecinţe, nu trece de la analiză la sinteză. Realizează conştiinţa în conţinuturile ei cognitive, nu conştiinţa în sine, în esenţa ei. Întrucât, de tânăr încă, Mondrian se interesa de filosofie şi religie, se poate spune că critica lui este o critică a cartezianismului cubist din punctul de vedere riguros al lui Spinoza, ceea ce explică problematica etico-socială inerentă formalismului rigid al picturii sale, care s-ar putea realmente defini ca o *Ethica ordine geometrico demonstrata*" [10]

Şi Mondrian a teoretizat arta , deşi nu a scris niciodată o teorie a artei având convingerea că doar prin actul creaţiei se poate face o teorie a artei, că opera de artă trebuie să aibă o structură teoretică precisă ca fundament.

În termenii filozofiei lui Spinoza, Mondrian pune la baza cunoaşterii percepţia, precizând însă că la esenţa lucrurilor nu se poate ajunge doar prin mijlocirea percepţiei, ci prin reflecţia asupra percepţiei, detaşată de procesul psihic. Străduinţele lui Mondrian se îndreaptă spre geometrizare şi formalizare, spre severitate formală. Astfel, se ajunge la anularea formei, acel concept de formă limitată şi închisă.

Preocupările pentru filozofie îşi spun cuvântul în precizările pe care pictorul le va face referitor la crezul său artistic. Viaţa este duală, iar dualismul constă în alternanţa bucurie-durere, pe care le exprimă plastic prin extindere şi delimitare. Forma limitată este echivalentul pictural al durerii şi tragicului. Aceasta trebuie interiorizată, iar interiorizarea se realizează prin conceperea formei în suprafeţe şi linii drepte.

Mondrian ţinteşte spre a obţine energia structurilor formale prin stilizare calculată. Pictura de început reiterează motive de peisaj precum case, faruri, mori de vânt,

dune şi arbori. Interesul în aceste lucrări este de a dezvălui fenomenele naturale, de a aşeza în relaţii general valabile ceea ce în natură este capricios, aleatoriu, accidental, în termenii pe care pictorul îi va folosi mai târziu.

Contaminarea cu arta modernă, reprezentată de componentele cubismului se va produce odată cu sossirea pictorului la Paris; Mondrian va duce mai departe însă aceste componente cubiste, procedând la deschiderea formei limitate. Depăşind „învăţăturile" cubismului, artsitul tinde spre claritate, simplitate prin simplificare, precizie. Liniile curbe ale geometriei cubiste vor fi eliminate, suprafaţa reducându-se la verticale şi orizontale.

Simplificarea liniară este susţinută de culoare. Au întâietate culorile primare: roşu, albastru, galben, nonculorile alb şi negru, uneori un ton gri. Prin reducţionismul pe care îl practică, Mondrian este convins că poate ajunge în interiorul lucrurilor, acestea pătrunzându-se de esenţialitatea proprie. Această teorie, transpusă în practica artistică, pleacă de la ideea neoplatonică că exteriorul implică interiorul, ajungând la concluzia că materia şi spiritul se află pe aceeaşi treptă.

Mondrian va susţine ambivalenţa vocabularului artistic, prin intermediul căruia se pot transmite afirmaţii spirituale prin intermediul liniilor şi suprafeţelor colorate. Aşadar, experienţa senzorială şi cea spirituală nu mai sunt delimitate. El va duce şi mai departe simplificarea, transformarea spaţiului intr-unul nelimitat, descompunând liniile în pătrăţele minuscule, ca în lucrările Broadway Boogie-Woogie şi Victory Boogie-Woogie.

Din perspectiva fecundă a intepretării artei ca limbaj, Victor Ieronim Stoichiţă notează faptul că la o primă analiză, raportul lui Mondrian cu limbajul artistic tradiţional pare să nu se supună atitudinii avangardiste, pictorul însuşi mărturisind că nu consideră a se fi produs o cezură între arta trecutului şi cea modernă, ruptura situându-se doar al nivelul metodelor de expresie; arta trecutului a început un proces de transformare a viziunii naturale pe care îl continuă creaţia artistică a epocii moderne, folosind mijloace de expresie specifice noii sensibilităţi şi raportându-se la noile viziuni şi paradigme.

" Prin această operaţie de abstractizare, opera de artă tinde să devină o realitate lingvistică de sine stătătoare, în care se păstrează din arta trecutului doar modelul de combinare. Semnul pictural îşi găseşte semnificaţia doar în cadrul sintagmei. Semnifică doar *in praesentia*." [11]

În termenii lui Roman Jakobson, un vorbitor care nu mai are capacitatea lingvistică a selecţionării, nu se poate raporta pentru stabilitate decât la context. Orice entitate lingvistică care are o latură conotativă apreciabilă tinde să dispară în acest caz, păstrându-se elementele cu rol sintactic cu precădere. Astfel se întâmplă în pictura lui Mondrian, care tinde spre suprimarea oricărei conotaţii şi posibilităţi interpretative subiective, ceea ce se conservă fiind doar elementele necesare unei unităţi sintactice.

Crezul artistic al lui Mondrian se fundamentează pe decodificare, el adoptând elementele constitutive ultime ale suprafeţei picturale- linia şi planul. Primează capacitatea combinatorie şi este deficitară cea selectivă. Artistul susţine că arta figurativă a prezentului îşi trage rădăcinile din arta figurativă a trecutului, iar creaţia non-figurativă, neoplasticismul, se naşte din arta figurativă din prezent, cubismul.

Mondrian meditează îndelung asupra limbajului (aşa cum face şi Kandinsky), meditaţie care vine ca o confirmare a faptului că începuturile artei abstracte conferă o importanţă deosebită acestei problematicii. Privită din această perspectivă, arta abstarctă îşi găseşte geneza într-o criză a capacităţii de comunicare. Atât Mondrian, cât şi Kandinsky, se disociază de câte o axă a coerenţei în discurs, în cazul primului fiind vorba despre cea asociativă, pe când la cel de-al doilea despre cea sintagmatică.

Deşi scrie mult, Mondrian nu explică etapele parcurse pentru a ajunge la echilibrul sintactic şi la eliminarea conotaţiei. Aceste etape sunt evidente în parcursul creaţiei. Prin scrierile sale, Mondrian pare mai degrabă să ofere o justifiacre a sintagmei pure, decodificarea fiind necesară şi în cazul asociaţiei: verticala semnifică principiul masculin, spaţiul infinit, cerul; orizontala este femininul; doar combinarea încrucişată orizontală-verticală semnifică stabilul, perenul, imuabilul, în raport cu natura veşnic mişcătoare.

Împingerea lucrurilor spre extrem este o sintagmă care ar putea caracteriza cel mai fidel atmosfera artistică a începutului de secol XX; artiştii perioadei adoptă această atitudine fără care în artă ar fi rămas închistarea, pasul pe loc. Efervescenţa spirituală este evidentă în ritmul cu care se succed expoziţiile şi apar nume noi în spaţiul artistic. Exemplum gratia, în anul 1910 doar au loc evenimente majore pentru evoluţia ulterioară a abstracţionismului; în februarie, Severini şi futuriştii expun la Bernheim's; în aprilie, în cadrul Salonului Independenţilor pot fi văzute „Ferestrele simultane" ale lui Delaunay şi „Nud coborând o scară" a lui Duchamp.

NOTE

[1] apud Michel Seuphor, *Fifty years of accomplishment from Kandinsky to Jackson Pollock*, Dell Publishing Co, INC. New York, 1964, p. 62
[2] Wilhelm Worringer, *Abstracţie şi intropatie*, Ed. Univers, Bucureşti, 1970, p. 30
[3] *ibidem*, p.72
[4] Wassily Kansinsky, *Spiritualul în artă*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1994, p. 20
[5] Werner Hofman, *Fundamentele artei moderne- o introducere în formele ei simbolice*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1977, vol. 2, p. 71
[6] Cornel Ailincăi, *Opera<<fereastră>>*, Editura Dacia, Cluj, 1991, p. 55
[7] Kandinsky, întorcându-se în atelier, a fost surprins să zărească o pânză pe care nu a recunoscut-o imediat ca fiind a lui deoarece era agăţată invers. Artistul mărturiseşte acest episod, moment crucial în geneza abstracţionismului propriu: „Era în amurg, mă întorceam acasă ducând cutia cu culori, după ce lucrasem la un studiu, cufundat încă în visele mele şi în amintirea lucrului pe care îl făcusem, când, deodată, am zărit un tablou de o extraordinară frumuseţe, strălucind în întregime de o lumină interioară. Am rămas împietrit, apoi m-am apropiat de acest tablou-rebus, în care nu

vedeam decât forme şi culori şi al cărui înţeles îmi rămânea de nepătruns. Am găsit iute cheia rebusului: era un tablou de-al meu agăţat invers pe perete. A doua zi, la lumină, am încercat să regăsesc impresia din ajun, dar n-am reuşit decât pe jumătate.(...) Însă un lucru mi s-a părut atunci cu totul clar: obiectualitatea nu mai avea nicio semnificaţie în opera mea şi putea deveni de-a dreptul primejdioasă." Wassily Kandinsky, *Regards sur le passe*, Drouin, Paris, 1946, p. 17, apud Victor Ieronim Stoichiţă, Creatorul şi umbra lui, Editura Humanitas, Bucureşti, 2007, p. 293

[8] Victor Ieronim Stoichiţă, *Creatorul şi umbra lui*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2007, p. 294

[9] *Ibidem*, p. 297

[10] Giulio Carlo Argan, *Arta modernă*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1982, vol. 2, p. 123

[11] Victor Ieronim Stoichiţă, *Op. cit.*, p. 290

BIBLIOGRAFIE

1. AILINCĂI, Cornel, *Opera<<fereastră>>*, Editura Dacia, Cluj, 1991
2. ARGAN, Giulio Carlo , *Arta modernă*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1982, vol.1 şi vol.2
3. HOFMAN, Werner , *Fundamentele artei moderne- o introducere în formele ei simbolice*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1977, vol. 1 şi vol.2
4. KANSINSKY,Wassily, *Spiritualul în artă*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1994
5. SEUPHOR, Michel, *Fifty years of accomplishment from Kandinsky to Jackson Pollock*, Dell Publishing Co, INC. New York, 1964
6. STOICHIŢĂ, Victor Ieronim, *Creatorul şi umbra lui*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2007
WORRINGER,Wilhelm, *Abstracţie şi intropatie*, Ed. Univers, Bucureşti, 1970

Gloria **GRATI**

Arta ceramică, funcţie şi design

Arta ceramică este considerată a fi una dintre primele cunoscute de om, pentru că materialele prime necesare ei, se găsesc la suprafaţa pământului şi au putut fi exploatate la început fără nici o ustensilă specială, chiar de omul izolat. Pământul este pretutindeni şi pentru toţi.

Ceramica este arta pamantului şi a focului pe care conform miturilor stravechi, omul a furat-o divinitaţii. Astfel, termenul Ceramică desemnează atât materialele specifice, precum lutul ars-argila, faianţa, gresia ceramică, porţelanul, şamota, precum şi un gen aparte din domemiului artei vizuale. Cuvântul ceramică, provine din grecescul keramos, care reprezenta cornul de animal care servea la baut şi devind apoi un obiect utilitar modelat din lut. După cum se inţelege şi faptul că ceramica nu este, în ordininea artelor "majore" nici sculptură prin plasticitate, nici pictură prin cromatică, ci arhitectură, prin construcţie.

De la începuturile istoriei, obiectele din lut – atât vasele folosite zilnic, cât şi cele ritualice i-au fost nelipsite omului. Cercetarea produselor ceramice, poate recunoaşte câteva tipuri principale din domeniu, în funcţie de tehnică sau destinaţie: produse de olărie, produse sculpturale, produse de podoabe şi produse ce deserveau arhitectura. O multitudine de obiecte din lut precum podoabe, amulete, figurine - plastică mică sau statuiete, obiecte funcţionale sau qvasifuncţionale, mozaicuri, reliefuri smălţuite, plăci ceramice pentru decorul monumental, cărămizi, pavele, ţevi etc aparţin acestui domeniu încă din Preistorie.
Iniţial, obiectele modelate din pământ, aveau forme simplificate sau stilizate, ca ulterior să

se transforme în forme uimitoare, unde utilul şi frumosul se impleteau începând dezvoltarea tehnologică. Dovada măiestriei tehnice şi artistice, înca din antichitate, ne-au demonstrat-o chinezii obţinând vitrifierea ciobului la temperaturi înalte.

Disciplina Ceramică, prin specificul ei, răspunde atât necesităţilor de familiarizare şi cunoaştere a limbajului artei, al educării gustului estetic pentru frumos cât şi al dezvoltării creativităţii cursanţilor. De la o simplă formă arhaică, până la vase de complexităţi nebănuite, Arta Ceramică a străbătut un drum independent. Forma vasului se leagă de scopul pentru care acesta a fost conceput. De la vasele cu volum mare, folosite pentru păstrarea cerealelor, până la cănile de apă sau ceștile de cafea, gama formelor în ceramica utilitară este extrem de bogată. Multe din obiectele uzuale de azi folosite în gospodărie, au păstrat caracterul formal al vechilor vase tradiționale. Astfel, cănile, străchinile, diverse oale cu gura largă se regăsesc și azi omului, putem lua drept exemplu banalul borcan de sticlă sau alte diverse recipiente.

Despre Ceramică se spune că este cea mai simplă dar şi cea mai dificilă dintre arte. Deasemenea, Ceramica este definită ca fiind una dintre primele arte, pentru că vasele din ceramică frumos decorate au servit încă cu mii de ani în urmă la păstrarea şi depozitarea bunurilor alimentare, la utilizarea recipientelor de uz zilnic sau ocazional dar şi la împodobirea locuinţelor. Apariţia roţii introduce în preocuparea olarului noi forme subordonate utilului cotidian, din ce în ce mai mult decorate cu elemente armonice de ritm şi compoziţie sau culoare. În ceea ce priveşte Ceramica actuală, aceasta nu-şi propune să imite meşteşugul tradiţional al ceramistului popular, ci pune la baza activităţii cursantului elemente de limbaj plastic, necesare în domeniul pregătirii artistice. Astfel, sunt exersate elemente de ritm, de spaţiu compoziţional, a relaţiei detaliu-ansamblu dar şi a desenului în utilizarea schiţelor sau al decorului etc. stimulând în același timp spontanietatea creativă.

Principala noutate adusă în domeniul ceramicii de interior, a fost împărţirea acestuia în două categorii principale: **Utilitara** şi **Decorativă**. La începuturile istoriei această impărţire nu a existat, fiecare obiect era în primul rand util, având o funcţie oarecare, chiar daca acesta avea rol spiritual. Mai târziu, obiectele au început a fi decorate şi înfrumuseţate obţinând astfel în afară de funcţie şi o preţiozitate estetică. Un exemplu clasic în acest sens, găsim la ceramica antică. Mai târziu, in Evul Mediu sau chiar şi în Renaştere, ceramica s-a împărţit strict în două direcţii: cea în principal uzuală şi alta, strict decorativă. Astfel, cu timpul, ceramica uzuală se tot simplifica perzând calităţile estetice, iar cea decorativă se complica cu decorări tot mai bogate. Excepţie făcând arta populară, unde majoritatea obiectelor, aveau în afara rolului practic şi însuşiri estetice. Dar ce reprezentau pentru acele timpuri obiectele decorative? După cum se observă, obiectele decorative erau tot cele uzuale dar realize, cu grijă, mai calitatv folosindu-se materiale preţioase, ornamentate abundent.

Arta ceramicii se confundă de multe ori cu tradiţia populară, fiind o practică, o tehnică şi o direcţie a artei care se leagă de originile creaţiei de obiecte, de experienţele meşteşugăreşti ale omenirii. Suprapunându-se uneori cu sculptura şi cu arhitectura, alteori fiind la graniţă cu ea, ceramica e cea care furnizează în cele mai vechi civilizaţii obiectele care fac legătura între om şi mediu, precum sunt cele care păstrează urmele materiale ale fiinţei cum ar fi urnele funerare, sau cele care conţin substanţele vitale ale existenţei umane: apa, alimentele şi focul (opaiţele). În civilizaţiile rurale, imperiale şi citadine ceramica furnizează materia primă a arhitecturii, participând direct la structură, oferind placaj luxos şi îmbogăţind interiorul cu obiecte precum sobele, teracotele sau şemineele.

Obiectul decorativ redus la conţinutul lui material se delimitează de funcţia sa utilitară şi, prin exprimarea formală a artistului, prin însemnele simbolice folosite, devine un element de civilizaţie. Arta presupune exprimarea realităţii şi a reflectării ei în conştiinţa artistului prin coduri şi semne. Artefactele au puterea de a ne transpune în perioada în care au fost create. Obiectele cu destinaţie utilitară şi-au depăşit condiţia, ridicându-se la nivelul unor dovezi, aduse peste timp, de maximă realizare artistică şi tehnologică a culturii din care provin. Figurinele preistorice din lut, mai ales cele de mici dimensiuni captivează magnetic privitorul prin frumoasa lor alcătuire. Fireasca armonie a formelor şi volumelor statuetelor arhaice, scoate în evidenţă gestul simplu şi virtuos folosit în modelajul lor plin de îndemânare, pricepere şi siguranţă în execuţie. Contemplarea pieselor stimulează la desluşirea misterul perfecţiunii soluţiei formale, invitând la analiza aprofundată a lumii care le-a creat.

Pentru toate calităţile amintite, ceramica reprezintă o formă-eveniment de frontieră, oferind creatorului o experienţă privilegiată. Amprenta tehnicii trebuie să sxprime personalitatea materialului. Posibilităţile de compunere a obiectului ceramic sunt infinite. Ele devenind reductibile la un spaţiu mai restrâns când se pune problema de a stabili procedee sau legi de compoziţie, implicând stabilirea unui principiu sau sistem de coordonare, punere in relaţie, şi organizare într-o anumită ordine a elementelor compoziţionale. Modalitatea de percepţie hotărăşte şi conferă unui obiect valoare artistică. Ea depinde de condiţiile favorabile ale individului, de gradul de educaţie a sensibilităţii sale, de cultura şi aspiraţiile sale, de limitele şi condiţionările la care este supus în decursul vieţii.

„În arta ceramicii *funcţia* determină *forma*, o generează într-un proces tehnologic mai mult sau mai puţin îndelungat, dar în psihologia percepţiei umane abstragerea din funcţional a unei forme arhetipale, şi ignorarea sa cu bună ştiinţă, declanşează plăcerea estetică. Dincolo de un prag funcţional, — cităm în opera profesorului Cornel Ailincăi, — această experienţă devine rodul unei investigaţii şi cercetări metodice pentru a descoperi în profunzime relaţiile dintre forme şi semnificaţia lor intrinsecă. Este vorba de o activitate specifică în care observaţia şi gândirea sunt angajate în examinarea formelor realităţii şi selectarea acestora transformându-le realitatea lor fragmentară într-o unitate semnificativă. [1]

„Demersul artistului merge mai firesc de la formă la sens şi pe măsură ce se naşte forma, ea incubă imaginea implicată sau explicată a unor idei, — menţionează Rudolf

Arnheim. Această atitudine este necesară pentru ca reprezentările sale să se conformeze exigenţelor formale şi prin intermediul lor să menţină sensul în cadrul estetic. Vorbind de mecanismul creaţiei artistice în general putem puncta principalii factori care intră în joc într-o succesiune ce are în vedere: 1 - jocul de idei, care este textura imaginaţiei, 2 - sistemul de organizare şi construcţie a formei, 3 - mecanismul critic de filtrare a ideilor şi formelor, 4 - sistemul de epurare bazat pe un cod de valori profesionale şi colective, 5 - sistemul de punere în formă, care corespunde aspectului vizual al activităţii artistului. Munca artistului şi confruntarea sa cu realul materialului de lucru îşi găsesc proiecţia în toate categoriile de expresie vizuală şi care cuprinde toate mijloacele operative de construcţie şi expresie plastică: linii, suprafeţe, volume, culori etc. Acestea se găsesc latente pretutindeni în natura care ne înconjoară. Adaptarea lor naturală într-o operă de artă are loc printr-un acord relaţional între lumea fizică a realităţii obiective. Exprimarea rezultatelor acestui acord în termeni de limbaj plastic presupune: 1 - un sistem de detectare şi selecţie, în care percepţia vizuală are rolul principal, 2 - un sistem material de punere în formă bazat pe reguli de sintaxă, 3 - un sistem de interpretare şi semnificaţie specifică.[2]

În general, viata noastră este caracterizată prin folosirea simultană coordonată fiind înconjurată de forme sau obiecte pe care le asociem după o ordine prestabilită, în funcţie de necesităţi şi gust. Omul valorifică permanent elementele din natură de care dispune prin încercări de organizare şi relaţionare a lor de aşa manieră încât să obţină o totalitate coerentă care să corespundă scopurilor sale.

Speculaţii pe aceasta temă, bineînţeles, sunt multiple, dar pentru că nu putem avea certitudinea adevărului, indiferent de soluţii, sau presupuneri, ne-am putea limita la o analiză a formei în sine ca obiect artistic cu funcţie **utilitară** şi probabil **estetică** în acelaşi timp. Când apreciem raportul dintre funcţie şi formă, este important şă ne ferim bineînţeles să absolutizăm concepţia noastră obişnuită despre utilitate.

Arta utilitară poate satisface scopul utilitar cât se poate de bine, îl poate însă şi transcende pentru a reuşi să reprezinte o anumită atitudine şi semnificaţie. Măiestria formei – în opoziţie cu simpla pricepere tehnică şi virtuozitatea ei – rezultă din cerinţele şi impulsurile marilor impulsuri omeneşti. În istoria artei a fost mereu discutat scopul operelor şi niciodată forma lor „nefolositoare". Omenirea a creat dintotdeauna opere de artă pentru că a vrut să reţină, să actualizeze, să captivize ceva ce o bucura sau o apăsa. Este imposibil să extragi omenescul din artă.[3]

Există câteva stadii de lucru ale formelor utilitare. Ele derivă din acţiunea asupra formei. Si anume, aici includem : descoperirea formei funcţionale, perfecţionarea ei până la eficienţa maximă şi dezvoltarea formei libere sau simbolice. Ceramica devine în acest sens un domeniu–simbol, sintetizând vigoarea tehnică şi a tehnicismului, ambiţia unicatului şi generozitatea seriei. Prin direcţiile de dezvoltare ale ceramicii contemporane se poate ilustra cel mai bine dublul concept design – antidesign care exprimă atitudinea firească şi necesară, complimentaritate care se naşte din preocuparea exclusivă pentru o elaborare după reguli precise de funcţionalitate – economie – rezistenţă – şi a obiectelor ce ne alcătuiesc viaţa. Faţă de celelalte arte, ceramica are în mai mare măsură calitatea elementarităţii, ce o face să comunice cu natura în propriul ei limbaj, rămânând în acelaşi timp o rafinată independenţă estetică.

În secolul XX, ceramica cunoaştea o dezvoltare rapidă în ceea ce priveşte tehnologia. Pînă prin anii '50, cele mai importante obiecte ceramice erau cele produse în mod tradiţional, din argilă, în atelierele specializate. Astfel, vasele, cărămizile, plăcile de teracotă sau ţigle, aveau o consistenţă dură, poroasă şi fragilă. În a doua parte a secolului trecut, cercetătorii s-au concentrat pe dezvoltarea materialelor ceramice, îmbunătăţind proprietăţile mecanice dar și cele estetice şi mai ales pe diversificarea domeniilor de utilizare. Astăzi avem rezultatul spectaculos al acestor studii relevator prin impactul lor asupra dezvoltării generale a societăţii umane. Ceramica are proprietăţi remarcabile fiind un material cu structură cristalină sau amorfă, prin urmare nu se supune deformărilor plastice, ci tinde să se spargă sau să se rupă. În acelaşi timp, compoziţia sa poroasă poate genera vicii ascunse, ce măresc gradul de fragilitate. Din punct de vedere electric, o serie de produse ceramice sînt incluse în categoria semiconductorilor, unele varietăţi sînt bune izolatoare electrice, rezistente la curenţi înalţi. Cercetări recente au condus la fabricarea bioceramicii, cu aplicabilitate în implanturile dentare şi producţia oaselor sintetice. Alte utilizări surprinzătoare precum praful ceramic este utilizat în producerea lamelor de cuţit speciale care păstrează muchia ascuţită şi poate pătrunde în materiale mai dure.

Unele tipuri de ceramică ajută la confecţionarea vestelor antiglonţ, ca şi la protecţia unor părţi a avioanelor militare. La începutul anilor '80, firma Toyota a investit în producerea unui motor cu carcasă ceramică, motor ce putea rula şi la temperaturi peste 3.300 de grade. Ceramica decorativă acoperă o zonă importantă şi sensibilă a producţiei mondiale, piaţa fiind cu o omensă varietate de obiecte. Atelierele meşteşugarilor şi cele ale artiştilor plastici produc piese unicat sau de serie mică, la preţuri ce pot atinge şi cote ameţitoare. Aproape nu mai observăm prezenţa şi importanţa funcţională sau decorativă a pieselor ceramice în interiorul apartamentelor şi al caselor noastre, fiind indispensabilă în zonele umede, dar nu numai, ceramica are largi utilizări atît la interior, cît şi la exterior, în spaţii private sau publice. Forma, culoarea, și calitatea componentelor ceramice au atins valori artistice pe liniile tehnologice ale marilor producători din diverse domenii. De altfel, este bine ştiut, nume sonore ale artei contemporane s-au implicat în producţia de obiecte utilitare avînd ca materie primă ceramica.

În procesul de fabricare a ceramicii s-au acumulat, prin experienţe repetate, numeroase cunoştiinţe tehnologice cu privire la reglarea arderii, sistemul de construcţie a cuptoarelor, care au putut fi aplicate ulterior în alte domenii, in chip special în prelucrarea metalelor.

O altă ramură a ceramicii românești, este cea legată de ornamentația fațadelor, de pavimente și plăci de sobe. Este denumită și Ceramică Monumentală sau Arhitectonică, din cauza folosirii ei în construcții, acest gen de ceramică este cunoscut mai bine prin cercetările arheologice recente.

Cunoaşterea ceramicii înseamnă nu numai înțelegerea unui proces artistic, ci și a unui mod de viață, a unei anumite mentalități. Ea constituie astfel, o verigă în plus la reconstituirea istoriei civilizaţiei şi culturii noastre medievale. Vorbind despre olăria medievală, dar şi de cea ţărănească, trebuie subliniată ştiinţa meşterilor sau artiştilor de a organiza şi adapta, în raport cu funcția și destinația obiectului, mereu aceleași semne, în materiale și forme diverse.

Note

[1] Cornel AILINCĂI, *Gramatica formelor vizuale*, Editura paralela 45, Cluj-Napoca, 2000, p. 11
[2] C. AILINCĂI, *Gramatica formelor*... p. 29
[3] Heinrich LUTZELER, *op. cit.*, *Drumuri spre artă; ramuri ale artei*, 1986, p. 154

Bibliografie

1. AILINCĂI Cornel, *Gramatica formelor vizuale*, Editura paralela 45, Cluj-Napoca, 2000
2. ARNHEIM Rudolf, *Arta și percepția vizuală*, Editura Meridiane, Bucureşti 1979
3. ARNHEIM Rudolf, *Forța centrului vizual*, Editura Meridiane, Bucureşti 1995
4. BERGER, Rene, *Artă și comunicare*, Editura Meridiane, București, 1976
5. DUMITRESCU Vladimir, *Arta preistorică în România*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1974
6. FOCILLON Henri, *Viaţa formelor şi elogiul mâinii*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1995
7. FLORESU Radu, *Permanenţe artistice străvechi în istoria culturii româneşti*, rev. Arta, nr. 9-10, 1980
8. LUTZELER Heinrich, *Drumuri spre artă; ramuri ale artei*, 1986 Editura Meridiane, Bucureşti, 1986
9. MARIJA Gimbutas, *The Goddesses and Gods of Old Europe. 6500-3500 B.C. Myths and Cult Images*, Thames and Hudson, London, 1996

Cătălin **LATIȘ**

Automobile imaginare în industria cinematografică

Industria cinematografică este unul dintre domeniile care s-au dezvoltat într-un ritm accelerat, odată cu apariția aparatului foto, dar și a camerei de filmat. Industria filmului a fost văzută, la început, drept o industrie neconvețională. În comparație cu piesele de teatru, unde acțiunea se petrece pe viu iar actorii trebuie să impovizeze pe loc anumite acțiuni, cinematografia oferă actorului, dar în special privitorului, o scenă completă, mult mai complexă decât cea a teatrului.

Cinematografia a însemnat o revoluție în care imaginarul poate pătrunde fără probleme. Imaginația regizorului, talentul actorilor, povestea filmului și designul decorului crează împreună un univers imaginar nemaiîntâlnit.

După terminarea celui de Al Doilea Război Mondial, cu ajutorul noilor descoperire tehnologice presărate cu apetitul de a da uitării anii negri din istoria umanității, a avut loc o adevărată explozie a industriei cinematografice. Filmele puteau fi vizionate nu numai în sălile de cinematografie, ci și în propria casă, la televizor. Tematica acestora era diversificată, de la ecranizarea perfecțiunii sociale, până la reeditarea unor evenimente istorice ale omenirii, ori filme cu specific științifico-fantastic. Indiferent de genul lor, filmele reușeau să distragă populația de la problemele cotidiene și să ofere o diversiune omului modern.

Unele categorii de filme erau inspirate din cărți, cele mai frecvent utilizate fiind cele SF, datorită imaginarului care putea fi reprodus în ecranizarea esențialului poveștii autorului. Aici intervine imaginația, care cuprinde vaste domenii ale artei. Arhitectura unui

concept de film este complexă; o întreagă echipă de actori, decoratori, designeri, ilustratori, ingineri, sculptori și chiar uneori arhitecți, contribuie la realizarea unui film, așa încât totul să arate cât mai bine cu putință.

Dificultatea realizării unor astfel de concepte nu este dată de scenariu, ci de deciziile curajoase ale unor designeri vizionari asupra lumii pe care o imaginează regizorul și, implicit, lumea artistică. Atât scenariul, cât și rodul imaginației artistului trebuie să se muleze pe aceeași idee și, împreună, să conducă spre un rezultat nemapoimenit.

Designul ilustrativ, folosit deseori în industria automobilistică a anilor post-belici, a pătruns în lumea cinematografică, unde există și există o nelimitată creație imaginară asupra unui univers sau viitor îndepărtat.

Designul, arhitectura, sculptura, pictura, artele decorative, artele textile, designul vestimentar, grafica, designul de interior etc. sunt prezente în concepția artistului care dă naștere, din jocul de cuvinte al scenaristului, unei noi lumi, unui univers spectaculos, fermecător și impresionant. Jocul acesta dintre scenariu și magia surprinzătoare a designerului, fac ca această lume să devină reală.

La sfârșitul anilor 1970, industria cinematografică a fost marcată de apariția unei serii cu specific științifico fantastic, nerealizabile până atunci. Această franciză se numește *Războiul Stelelor* (*Star Wars*), un proiect curajos al faimosului regizor George Lucas care, alături de desingerul ilustrator Ralph McQuarrie, a zguduit lumea filmelor precum și percepția asupra designului într-o lume dintr-un viitor îndepărtat.

Designul platourilor de filmare și modul în care a fost percepută acea lume îndepărtată omului sunt impresionante, în ciuda faptului că tehnologia folosită nu se ridica la nivelul actual. *Războiul Stelelor* a însemnat începutul unei tendințe cu specific SF în lumea filmului, dar și a viziunii imaginare a elementelor de design care alcătuiesc și dau viață acestei lumi.

Designul de obiecte, de automobile, de îmbrăcăminte sau de aparate zburătoare depășește limita imaginației. Cele mai mici detalii, de la un organ de asamblare sau o piesă industrială, până la ansamblul unui habitat de dimensiuni exagerate care colonizează o mulțime de oameni, sunt rezultatul unui univers imaginar. În ceea ce privește franciza *Războiul Stelelor*, specifice designului filmului sunt mijloacele de transport interplanetare, umanoizii și dronele. Simplitatea și modul în care s-a reușit combinarea anumitor elemente mecanice cu forma geometrică a mașinăriilor prezente în film, sugerează o tehnologie înaltă. Aici designul a cuprins toate ramurile sale și inclusiv a dat tonul unei revoluții tehnologice în ceea ce privește designul industrial, de produs sau cel de automobile, ulterior chiar și cel robotic.

Forma mijlocului de transport *AT AT Walker* și principiul său de mișcare au fost inspirate după gabaritul și mișcarea elefantului. Designul acestui tip de mașinărie este complexă: forma geometrică este regulată, cu detalii de aerisire și de armorsare a habitatului unde se află o parte din armată, iar puntea de control, aflată în locul simbolic al capului, oferă posibilitatea de răsucire a acestuia, dar și de a controla întregul ansamblu. Mișcarea este redată pivoturi amplasate la nivelul piciorelor robotice, specifice bipezilor sau patrupezilor. Designul este simplu, iar formele folosite în conceperea acestei mașinării se rezumă la folosirea paralelipipedului dreptunghic, trunchiului de piramidă sau formelor circulare precum cilindrul sau sfera, oferind astfel o complexitate a formei geometrice.

De asemnea, în cazul navei spațiale *Millenium Falcon*, designul formei se rezumă la formele geometrice de bază, combinate prin intersecție ori prin alăturare. Construcția geometrică caracterizată prin simplitate a oferit un design clar și convingător asupra modului în care vor arăta mijloacele de transport în viitor.

În comparație cu succesul acestei serii, la începutul anilor 1980, mai exact în anul 1982, industria cinematografică americană a lansat o nouă poveste SF, *Blade Runner.* Spre deosebire de *Războiul Stelelor* a lui George Lucas, în *Blade Runner*-ul lui Ridley Scott, acțiunea este plasată într-un an mult mai apropiat anilor 1980, și anume 2019. Scenariul este relativ asemănător, omul conviețuiește alături de specii extraterestre, dar designul și arhitectura filmului diferă.

Desigur, și în periada desfășurării acțiunii acestui film automobilele sunt prezente. Spre surpinderea privitorului, arhitectura specifică anilor 1900 persistă și în anul 2019, însă viziunea și construcția întregului univers cinematografic sunt mai apropiate de universul cotidian, spre deosebire de nuanțele exagerate din *Războiul Stelelor*. De asemnea, designul automobilelor, arhitectura orașului, interioarele, vestimentația, planul urbanistic și inclusiv grafica din film sunt adaptate noului univers. Răspunzător pentru crearea acestor concepte este designerul american Syd Mead. Acesta concepe vehiculele și diversele obiecte tehnologice care s-au realizat mult mai târziu, întocmind în același timp și un plan urbanistic și domestic al perioadei respective.

În comparație cu vehiculele din *Războiul Stelelor*, automobilele gândite de Syd Mead sunt mult mai apropiate realității. Syd Mead concepe vehiculul *Spinner*, un automobil zburător la care s-a folosit tehnologia specifică aeronavelor. Designul acestuia este destul de robust, dar atenția acordată detaliilor devine o caracteristică a acestui atomobil. *Spinner* este folosit de către poliție pentru patrulare și pentru supravegherea populației.

Concomitent cu lansarea filmului *Blade Runner*, în sălile cinematografice din anul 1982 rulează un alt tip de film științifico-fantastic, însă diferit în tot ceea ce privește conceptul său. *Tron* este denumirea filmului în care lumea reală și cea imaginară, prezentată sub formă virtuală, au reușit să depășească orice așteptări. Filmul reușește să îmbine perfect realitatea cu lumea computerizată, în ciuda performanțelor extrem de limitate ale calculatoarelor din acea perioadă, atât în ceea ce privește stocarea datelor, cât și grafica.

Utilizarea softurilor computerizate în crearea universului imaginar al filmului este principalul element care îl propulsează la rang de artă. Spre deosebire de *Războiul Ste-*

lelor și *Blade Runner*, unde oamenii coexistă alături de speciile extraterestre iar transportul se poate face intergalatic sau interplanetar, universul *Tron* se desfășoară în jurul a două lumi paralele: lumea reală, cu viața specifică anilor 1980 și lumea virtuală, unde omul devine un algoritm din lumea calculatoarelor. Conceptul universului virtual, realizat cu ajutorul softurilor de modelare computerizată 3D a fost un prim pas în dezvoltarea designului cu ajutorul animației computerizate. Lumea megabiților (unitate de măsură informatică) a fost modelată la cel mai înalt nivel pentru perioada respectivă. Designul vehiculelor, tancurilor, navelor, vestimentației programelor, simularea realității climatice și conceptul arenelor de joc au fost create în cele mai mici detalii, în limita capacității tehnologice disponibile atunci. Geometria vehiculelor, este simplă. Acestea au fost concepute prin compunerea poliedrelor prin alăturare ori intersecție, reușind să creeze un design aparte al mijloacelor de transport. Limitele impuse de softul de modelare 3D, i-au forțat pe designeri să realizeze ansamble de vehicule cu forme geometrice de bază precum cuburi, paralelipipeduri dreptunghice, trunchiuri de con sau de piramidă, cilindrii sau sfere. Pe lângă simpitatea geometrică a universului *Tron*, conturul construcțiilor și rețelele de pe costumul personajelor oferă un plus de spectaculozitate animației 3D.

Cu timpul, animațiile computerizate au devenit surse de producție a companiilor care simulează realitatea cu ajutorul acestor softuri. Producătorii și designerii contemporani apelează la astfel de simulări ale realității deoarece un obiect computerizat, spre deosebire de cel fizic, poate suferi infinit de multe modificări la nivelul designului. Astfel, designerul câștigă timp, ritmul de realizare fiind mult mai performant decât în cazul proceselor tradiționale de ilustrație; costurile de producție sunt și ele reduse semnificativ.

Tehnologia computerizată care s-a dezvoltat într-un ritm accelerat a permis designerilor și întregii sfere a artiștilor digitali să modeleze lumea și universul lor, după propria lor imaginație. Dovezile sunt prezentate în conceptul de automobile contemporane, industria cinematografică precum și în viața noastră de zi cu zi.

Designul imaginar al acestor universuri demonstrează faptul că civilizația noastră evoluează și că există un semn de întrebare asupra viitorului ei. Aceste lumi, în care sunt prezentate diverse invenții neimaginabile, mijloace de transport impresionante, noi tehnologii fictive, au la baza conceptului lor prezentul. Universul imaginat și povestea din spatele acestuia sunt preluate din timpul actual și sunt transpuse într-un alt viitor, sub o altă formă, dar strâns legată de tehnologia prezentă.

Douăzeci și opt de ani mai târziu, în 2010, cea de-a doua parte a filmului *Tron* își face debutul în sălile de cinema. După mai bine de două decenii de dezvoltare a designului cu ajutorul tehnologiei, universul *Tron* primește o reîmprospătare. Designul și animația computerizată sunt mult mai complexe iar proiectarea mijloacelor de transport este realizată în cele mai mici detalii, apropiindu-se mult mai mult de realitate. Datorită performanțelor tehnologice computerizate la care s-a ajuns până în momentul de față, producătorii americani și-au permis să realizeze o continuare a filmului din 1982, oferind un spectacol digital impresionat.

Automobilele concepute sunt fascinante în comparație cu cele din prima parte a filmului, mai ales datorită designului lor paradoxal. Prin paradoxal ne referim în primul rând la faptul că designul reușește să pară extrem de simplu deși funcționalitatea sa este una foarte complexă. Rezultatul constă într-un concept revoluționar care nu poate fi lăsat deoparte atunci când vorbim despre dezvoltarea industriei de automobile.

Construirea fidelă a prototipului după proiectul computerizat poate simboliza un început de schimbare al acestei lumi, prin simplul fapt că există posibilitatea tehnologică și materială. Dar oare civilizația noastră este pregătită pentru o asemenea schimbare? Probabil că șocul unei schimbări de asemena proporții ar induce noi îndoieli, asemenea părerilor împărțite cu privire la apariția automobilelor de la sfârșitul secolului XIX.

Aceste trei filme de referință, caracterizate prin bogăția de idei imaginare, sunt rodul întrebărilor noastre asupra unui posibil univers sau viitor al speciei noastre, prezentat în diferite ipostaze. Chiar dacă designul este prezentat sub diferite forme de exprimare artistică, odată cu trecerea anilor, se poate observa evoluția formei geometrice a principalelor elemente de design care definesc universul imaginar caracteristic fiecărui film, prin complexitate și accentul pe detaliu.

Putem cu ușurință concluziona faptul că designul industrial și designul de automobile au fost impulsionate, cu ajutorul tehnologiei și creativității designerilor să depășească anumite bariere prin influențele indirecte ale imaginarului produs de industria cinematografică cu specific științifico fantastic. Prin utilizarea diferitor instrumente tehnologice, designerul poate concepe un univers aflat sub stricta sa imaginație, nefiind constrâns de vreo limită. Universul imaginar este infinit, iar designerul este actorul principal al acestui univers.

BIBLIOGRAFIE

1. BOULGOURIS, V. Nikolaos; PLATANIOTIS, N., Konstantinos, *Evangelia Micheli-Tzanakou*, *Biomimetrics-Theory, Methods and Applications*, John Wiley &Sons, New Jersey, 2010
2. CHIRIȚĂ, Gheorghe, Mihai Chiriță, *Tratat de Molecule*, Editura Sedcom Libris, Iași, 2009
3. GURNEY, James, *Color and Light: A guide for the realistic painter*, Editura Andrews McMeel, Kansas City, Missouri, 2010
4. JELINEK, Raz, *Biomimetics a molecular perspective*,Editura de Gruyter, Berlin/Boston, 2013
5. MEAD, Syd, *Sentury II*, Editura Design Studio Press, Culver City, 2010
6. MEAD, Syd, *Sentury*, Editura Oblagon Incorporated, Pasadena, California, 2001
7. ROBERTSON, Scott , *How to Draw: Drawing and Sketching Objects and Environments from Your Imagination,* Editura Design Studio Press, Culver City, 2013

8. ROBERTSON, Scott; GARDNER, Daniel; NAEEM, Annis, *Drive*, Editura Design Studio Press, Culver City, 2010
9. ROBERTSON, Scott, *How to Draw: Drawing and Sketching Objects and Environments from Your Imagination*, Editura Design Studio Press, Culver City, 2007
10. SIMON, Daniel, *Cosmic Motors*, Editura Design Studio Press, Culver City, 2007
11. SIMON, Daniel, *The Timeless Racer: Machines of a Time Traveling Speed Junkie: Episode 1 - Year 2027*, Editura Titan Books Ltd, Londra, 2013
12. TUMMINELLI, Paolo, *Car Design*, Editura teNeus, Dusseildorf, 2003
13. YAHYA, Harun, *Biomimetics:Technology imitates nature,Editura Global Publishing*, Instanbul, 2006

Iosif **MIHAILO**

Electrocasnicele viitorului în competiții internaționale de design

Raportată la devenirea obiectuală, evoluţia creaţiilor umane este subsumată parcursului omenirii, putându-se considera, astfel, că designul reprezintă secvenţa actuală. E de la sine înţeles că obiectul reflectă posibilităţile de realizare[1], fiind un instantaneu a ceea ce este capabilă societatea din acel moment să producă şi să folosească.[2] Astăzi, obiectele sunt la un foarte înalt nivel de diversitate, complexitate şi utilizabilitate, tocmai datorită faptului că societatea modernă posedă un asemenea grad de cunoaştere şi stăpânire a resurselor.[3] Este firesc să fie aşa. Într-o etapă incipientă, omenirea, cunoscând şi înţelegând mai putin, a creat obiecte proprii necesităţilor şi după posibilităţile de realizare. Acum, însă, se poate vorbi despre stadiul cel mai avansat – de până la acest moment, întrucât lecţia istoriei arată că nu există certitudinea unei continuităţi –, iar obiectele pe care omul le creează şi le foloseşte sunt, şi ele, la nivelul cel mai înalt.

Fiind conştienţi cu toţii că ne aflăm într-un moment al devenirii obiectuale [4] şi că de aici vom tinde spre alte formule de manifestare obiectuală, e datoria noastră, a designerilor, să încercăm să anticipăm. Nu poate fi vorba despre o certitudine, însă dacă se va lua în discuţie un plan pe termen lung, prin întâmpinarea problemelor şi necesităţilor vremurilor ce vor veni, atunci se pot propune din timp şi soluţiile oportune. Fără îndoială că dezideratul nu este nou, înaintaşii noştri de la începutul secolului trecut imaginându-şi anul 2000 într-un fel pe care ei îl considerau futurist, dar care acum pare oarecum naiv.

Pornind la drum cu acestea în minte şi asumându-şi riscurile aferente, design-

erii de azi sunt invitaţi prin felurite competiţii internaţionale de design să-şi imagineze obiectele din viitorul îndepărtat. Cum bine este ştiut, nu putem privi înainte fără a cunoaşte cu exactitate momentul prezentului şi fără a recunoaşte trecutul. Aşadar, contextul în care aceşti designeri contemporani sunt „teleportaţi" nu este mult diferit de ceea ce se întâmplă deja în marile oraşe de zeci de milioane de locuitori. Se presupune, şi studiile confirmă acest lucru, că la jumătatea acestui secol, aproximativ 70% din populaţia lumii va locui în mediul urban, iar o parte însemnată în aşa-numitele mega-oraşe. Acest fapt, precum şi alte aspecte legate de epuizarea resurselor şi de poluare, trasează pentru designeri un context extrem de delicat. Ei trebuie să vină cu soluţii de design pentru oamenii care vor locui în acest nou mediu, care lansează cu totul alte provocări. Dificultatea cea mai mare constă în asigurarea


Ovidiu Subţire, Garden Pod. Home farming the whole life cycle, (sursa: www.electroluxdesignlab.com)

acelui confort obţinut prin obişnuinţa folosirii obiectelor de design, dar într-un mod mult mai sustenabil. În acelaşi timp, nu se pot face paşi înapoi în ceea ce înseamnă calitatea şi performanţele obiectelor fabricate. Nefiind permis niciun fel de compromis, trebuie avute în permanenţă în vedere consumul cât mai eficient, asigurarea calităţii şi menţinerea unui nivel minim de poluare. Undeva trebuie să se facă schimbări majore, datele nemaifiind aceleaşi ca în urmă cu câteva decenii. Astfel, constrângerile enumerate sunt adevăratele obstacole cu care trebuie să se confrunte fabricanţii obiectelor din viitor, iar soluţia poate fi – şi trebuie să fie – dată de design.

Unul dintre concursurile ce îşi propun să rezolve prin design, încă de pe acum, posibilele nevoi ale oamenilor din viitor, este *Electrolux Design Lab*. La ediţiile precedente, concursul a tratat teme diverse: în 2011 s-a pus în discuţie problema mobilităţii în aceste medii urbane supra-aglomerate (*Intelligent Mobility*), în anul 2012 s-a abordat experienţa dată de obiectele de design (*Design Experience*), iar ediţia din 2013 s-a axat pe spaţiul urban de locuit (*Inspired Urban Living*).[5]

Apetenţa pentru portabilitate şi autonomie a condus spre propuneri versatile de obiecte, printre conceptele selectate în finala competiţiei numărându-se o serie de electrocasnice adaptabile, plurifuncţionale şi foarte sofisticate. Au fost propuse obiecte menite să acţioneze autonom, pentru a spăla şi a împrospăta hainele fără a le scoate din dulap.[6] Altele se vor a fi destinate curăţării casei şi reîmprospătării aerului prin comenzi de la



Sorina Răsteanu, Set to mimic, (sursa: www.electroluxdesignlab.com)

distanţă. Unele dintre propuneri s-au axat pe nevoia de a prepara hrana sau de a o prezerva, iar variaţiunile pe aceste teme arată că direcţiile ce pot fi urmate sunt dintre cele mai neaşteptate. A ajuns să fie luat în considerare aparatul cu microunde portabil care prepară mâncarea semi-preparată procurată de la automatele speciale din oraş.[7] O altă idee inedită este imprimanta 3D care construieşte hrana din ingrediente de bază sub formă de pulbere. Grupul ţintă vizat aici este cel al copiilor cu vârste mici, care, astfel, pot fi convinşi să consume un anumit aliment, după ce l-au privit luând formă.[8]

Ediţia concursului din anul 2014 are ca temă locuinţa sănătoasă (*Creating Healthy Homes*). Este demn de menţionat faptul că această ediţie reuneşte printre cei 35 de semifinalişti şi trei designeri români, studenţi la Facultatea de Arte şi Design din Timişoara, coordonaţi de asist. univ. dr. Iosif Mihailo.

Ovidiu Subţire, prin proiectul său *Garden Pod. Home farming the whole life cycle*, abordează problema mâncării nesănătoase. El propune, la nivel de concept vizionar, o soluţie eficientă care descompune resturile menajere şi le transformă în compost. Mai de-

parte, acesta este folosit ca să hrănească plantele cultivate pentru consumul propriu. Aşadar, proiectul propune două posibile soluţii: resturi menajere folosite eficient şi legume proaspete cultivate în sera de apartament. În definitiv, se obţin câştiguri prin reducerea cantităţii de gunoi şi prin creşterea nivelului de dependenţă faţă de hrana din comerţ. Din punct de vedere funcţional şi formal, conceptul are două elemente constitutive. Prima este o sferă în care sunt puse resturile biodegradabile şi unde acestea devin compost, iar cea de-a doua este o seră care este ataşată de balcon sau de faţada clădirii. În această seră se introduc capsulele, iar aici sunt crescute plantele, în prezenţa luminii.

Sorina Răsteanu propune un proiect electrocasnic inedit care împinge barierele convenţionalului, forţând limita etică a designului. Este, totuşi, un concept demn de luat în considerare, prin prisma eventualelor beneficii. *Set to mimic* nu este exclusiv un obiect



Bogdan Ştefan, Instant Cleaning Glove, (sursa: www.electroluxdesignlab.com)

cu funcţiile integrate, ci mai curând un hibrid între produs electrocasnic şi aparat din spectrul medical. În esenţă, acest concept are capacitatea de a păcăli cumva creierul prin stimulii pe care îi oferă mâncarea. Cel care-l foloseşte poate consuma alimente sau băuturi, acestea având alt gust sau alte arome decât în realitate. La prima vedere, poate părea puţin intruziv, însă dacă este concentrat într-o anumită direcţie, proiectul are potenţialul de a preveni anumite obiceiuri alimentare nesănătoase, putând ajuta chiar în anumite cazuri de regimuri alimentare provocate de unele afecţiuni de sănătate. Utilizatorul are posibilitatea de a avea în farfurie un anumit aliment, dar acesta va avea alt gust atunci când este consumat. *Set to mimic* stimulează receptorii nervoşi responsabili cu senzaţiile gustative, transmiţându-i creierului o informaţie modificată. În principiu, de aici se poate spune că în viitor vom consuma cele mai sănătoase alimente care vor avea aromele preferate.[9]

Bogdan Ştefan a gândit un aparat de mici dimensiuni, de forma unei mănuşi, ce poate fi purtat în permanenţă în geantă. *Instant Cleaning Glove* preia cu exactitate forma mâinii şi îndepărtează petele prin simpla frecare de acestea, la fel cum s-ar scutura de praf. Comenzile diversificate permit şi alte operaţiuni de curăţare şi reîmprospătare a hainelor, care astfel pot fi purtate chiar dacă a avut loc un mic accident, iar schimbarea lor nu este posibilă în acel moment.

Aceste proiecte nu propun neapărat şi soluţii tehnice exacte, ci mai degrabă încearcă să aducă în atenţie anumite idei vizionare, cu probabilitate redusă de a fi implementate în viitorul apropiat, prin tehnologiile disponibile la acel moment. Ele rămân circumscrise în perimetrul designului vizionar, dar acest lucru nu le deposedează de valoarea lor. Poate doar timpul va putea demonstra dacă de aici se poate porni într-o direcţie utilă creatorilor de obiecte.

NOTE

[1] Bernhard E. Bürdek, *Design, History, Theory and Practice of Product Design*, Publishers for Architecture, Basel, 2005, pp. 224-230

[2] Jean, Baudrillard, *Sistemul obiectelor*, Editura Echinox, Cluj-Napoca, 1996, p. 32

[3] Paul Constantin, *Industrial design, arta formelor utile*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1973, p.16

[4] Richard Morris, *The Fundamentals of Product Design*, Editura Ava, Lausanne, 2009, pp. 12-13

[5] http://electroluxdesignlab.com

[6] Proiectul *Clean Closet* al designerului suedez Michael Edenius, finalist al *Electrolux Design Lab* în anul 2010 (vezi http://electroluxdesignlab.com)

[7] Proiectul Onda Portable Microwave Oven al designerului american Matthew Schwartz, finalist al *Electrolux Design Lab* în anul 2011 (vezi http://electroluxdesignlab.com)

[8] Proiectul Atomium al designerului de origine braziliană, Luiza Silva, premiul al doilea la *Electrolux Design Lab* în anul 2013 (vezi http://electroluxdesignlab.com)

[9] Conceptul Set to mimic al Sorinei Răstenu a fost selectat (în premieră pentru România) printre cele 6 proiecte din finala concursului. Va fi prezentat şi în mass-media, beneficiind de un complex suport de promovare şi de o deosebită atenţie din parte producătorilor din acest domeniu. (http://electroluxdesignlab.com)

BIBLIOGRAFIE:

1. BÜRDEK, E. Bernhard, *Design, History, Theory and Practice of Product Design*, Editura Publishers for Architecture, Basel, 2005
2. BROWER, Cara; MALLORY, Rachel; OHLMAN, Zachary, *Experimental Eco-Design*, Editura RotoVision, Bucureşti, 2005
3. CONSTANTIN, Paul, *Industrial design, arta formelor utile*, Editura Meridiane, Bucureşti 1973
4. DREYFUSS, Henry, *Designing for People*, Editura Allworth Press, New York, 2003
5. FIELL, Charlotte; FIELL, Peter, *Design Now!*, Editura Taschen, Köln, 2007
6. McDERMOTT, Catherine, *Design. The Key Concepts*, Editura Routledge, New York, 2007
7. MOHOLY-NAGY, László, *Vision in Motion*, Editura Paul Theobald and Company, Chicago, 1965
8. PAPANEK, Victor, *Design pentru lumea reală*, Editura Tehnică, Bucureşti, 1997
9. PARSONS, Tim, *Thinking: Objects. Contemporary approaches to product design*, Editura Ava, Lausanne, 2009
10. ZELLNER, Peter, *Hybrid Space*, Editura Thames and Hudson, Londra, 2000

Corina **NANI**

Senzualitatea corpului călător

Există două corpuri, aşa cum există două euri:
un Eu transcendal care e perceptibil
în lume sub forma eului empiric. Există
un eu subiect şi un eu obiect. - Henry Pierre Jeudy

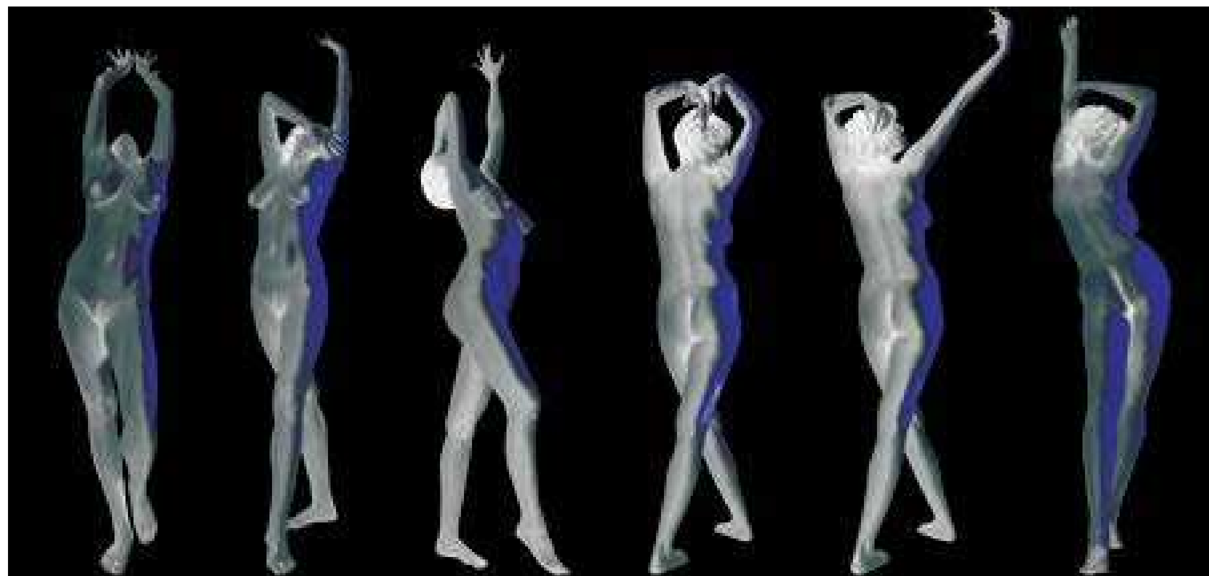
Însuşi titlul, reflectă dorinţa unei aventuri ce evoluează pe dimensiunile prospecţiunii şi a experimentelor pe de o parte, iar pe de altă parte seducţia, erotismul, senzualitatea stimulată de prezenţa lumii, a spaţiilor şi de ce nu ... a amintirilor. Atrasă şi implicată într-un veşnic dialog cu corpul uman, designerul dublat de artistul plastic, începe să transmită o serie de mesaje ce au particularitatea că sunt simultane şi totuşi au ritm diferit; de la decoruri, lumini şi umbre, gesturi. Da am un corp. Am un corp și de ce nu ... mai multe corpuri. Devin o materie primă după placul meu. Este tot timpul disponibil și prelucrat de sindromurile omului modern. Un corp ca ambalaj al explorării plăcerii carnale. Pot să împrumut orice corp vreau pentru a delimita ruptura dintre mine și ceilalți, dar mai ales îmi permite o mișcare variată în căutarea unei medieri în discursul multidimensional. Sunt impregnată de cuvinte, imagini, simțuri, dorințe și putere.

Altfel *Senzualitatea corpului călător* devine un jurnal artistic, o redescoperire a eului ce cuprinde o succesiune de trasee construite în jurul preocupării asupra corpului uman - ca fragment al forţei şi expresivităţii plastice şi simbolice în relaţie cu seducţia, erotis-

mul și senzualitatea. Mă pun în poziția corpului călător și reconstitui senzualitatea pe scena cotidianității. Totul a plecat de la explorarea propriului meu corp și fiind lipsit de profunzime și dimensiuni psihologice, devine o suprafață netedă și un ecran de comunicare. Senzualitatea, fiind o materie pasivă, se regăsește în toate discursurile și se subordonează corpului călător fiind o expresie a unei lumi venite din interior. Este un magnific poem al redescoperirii sinelui. Amintirea este doar pânza pe care corpul călător generează un câmp metaforic al simţurilor prin dans.

Ceea ce vreau să evidenţiez prin această serie de lucrări este reluarea motivului semnificaţiei creării şi perceperii, dar mai ales contemplaţia corpului călător în nuditatea lui absolută, nuditate anatomică şi nuditate spirituală. Constituie unul din momentele cele mai importante ale oricărei ceremonii iniţiatice, misterice, erotice. Corpul călător nu are nume, nu are sens, dar în același timp există. Se află pur și simplu. Spectactorul se apropie nu din curiozitate, ci pentru a pătrunde în *strategia de întreținere a unui senzualism erotic suprasolicitat de devalorizarea corpului viu*. [1]

Fiind fascinată de pictura lui Rembrandt, mai bine spus de autoportretele ce *constituie o serie de timpuri oprite în loc, și nu o durată* [2], mi-am imaginat un nou mod de a aprofunda studiul senzualităţii corpului călător. Relaţia echilibrată dintre eul fotografiat şi eul spectactor, un spectactor pasiv şi indispensabil, evoluează într-un spaţiu foarte limitat în care discursurile se concentrează haotic.


Senzualitatea corpului călător – arta digitală, Corina Nani

E acelaşi demers care se revelează, în toată modernitatea sa [3], un demers ce se manifestă din nevoia entuziasmului relatării ca şi instabilitatea afectului. Fireşte spectactorul reduce pe cât posibil istoria amintirii, iar corpul călător, o condiţie spaţială, propune un nivel mai complex, acela al căutării senzualismului pierdut într-un spaţiu încărcat de semnificaţii simbolice, atât ca imagine cât şi text. Arhitectura corpului fotografiat ancorat în timpul real, devine un pion - actor într-un scenariu forţat de tehnica discursului societal pe de o parte, iar pe de altă parte de depersonalizare a sinelui. Eul fotografiat propune, în una din regulile jocului, propria dublare delicată într-un eu pictat al întâlnirii dintre cele două discursuri invocate reciproc şi simultan. Astfel, eul pictat devine o modalitate de a presa nostalgia haosului. De fapt joacă rolul unui corp prezent într-o istorie a amintirii. El priveşte în direcţia eului, ocupă un loc privilegiat izolat are o fizionomie individualizată. Tocmai aceste elemente retorice *nu ajung întotdeauna să indice în mod clar natura „autobiografică" a inerţiei, întrucât privirea orientată către exterior poate semnala [...] «istorisire».*" [4]

M-am gândit în primul rând că autoportretul nud oferă privirii ceea ce n-a fost el niciodată. La relaţia dintre simbolismul teluric şi jocul incredibil al nudului încremenit într-o serie de poziţii. Aş fi vrut să păstrez corpul aşa cum ţin la corpul meu cu erotismul ambiguu. Este înghesuit în intersecţia de seducţie - nonseducţie, ca apoi să alerge captiv în propriul corp. Se pendulează încătuşat de propria pietrificare fiind ancorat dincolo de tensiunea intrisecă a erotismului.

Desigur este inutil să căutăm altceva dincolo de orice intenţie de seducţie, deoarece corpul în repaus se prezintă în mod natural ca obiect. Goliciunea ce simbolizează aproape în toate colţurile lumii, starea de inocenţă primară şi paradisiacă, pot doar să sper că această călătorie în căutarea corpului pur, voi reuşi să pătrund în misterul jocului. Acest joc al seducţiei pe care emană corpul şi foarte rar găseşti un nud care să aprofundeze virulenţa sexualităţii în corp. Pentru că dincolo de idealurile care determină impulsurile de a dezvălui angoasa introspecţiei sexuale, trezeşte incoştient dorinţa de a vibra din tăcerea surdă a lu-


seria „BigNudes", 2x1m, tehnică mixtă, 2013, Corina Nani

mii. Tocmai aceste izbucniri care se găseşte în centrul pulsiunilor, exprimă şi reuneşte plasticitatea mişcării nudului cu frumuseţea formelor. Acest corp călător nu devine un simbol suprem al frumuseţii, el însuşi nu e perceput ca atare decât în măsura în care spectactorul induce mişcarea care este de fapt un dans.

Fluxul imprevizibil şi fugar al corpului călător nu mai este încurcat de cotidian, ci oferă o ţintă pur teatrală şi retorică. Şi mai mult de atât, relaţia dintre mine şi propriul meu corp devine o coregrafie a registrului ce conţine un canon al brutalizării, al dezumanizării artistice, fiind în acelaşi timp şi un dans sacru al erotizării, al izolării, al închiderii şi regăsirii sinelui. Dincolo de această aparenţă însuşi corpul călător e din ce în ce mai complex în construcţia meditativă a mesajului.

În dinamica şi instabila călătorie, propriul meu corp, ajunge un reper în spaţiul meu artistic asupra căruia revin mereu dându-i o nouă identitate. Oricâte transformări impun ca miză supremă a actului în sine, caut cu disperare şi urmăresc mereu drumul spre explorarea creativităţii, ca indiciu al imposibilităţii de a relaţiona sau comunica cu ceilalţi, cu exteriorul. Toate aceste experienţe existenţiale, ce tatonează profunzimea eului, realizează romanul obsesiilor scris cu propriul meu corp. Această amprentă a corpului călător devine o moştenire senzorială, spirituală şi totodată se protejează de viitorul indescifrabil fiind receptiv la noile exprimări artistice. Este tentant să spunem cum corpul însuşi devine o alegorie asemenea uneia dintre primele picturi moderne *„Atelierul artistului”* a lui Courbet sau *„Marele geam”* a lui Marcel Duchamp. Dar acest scenariu de dezbatere a corpului călător, îl vom mai întâlni şi în diferite moduri de exprimare artistică asigurând tranziţia într-un jurnal personal ca un colaj de metafore din spaţiul senzo-erotismului.

NOTE

[1] Apud Alexandra Titu
[2] Victor Ieronim Stoichiţă, *Instaurarea tabloului*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1999 p. 192
[3] *Ibidem*, p. 192
[4] *Ibidem*, p. 234

BIBLIOGRAFIE

1. JENDY, Henri-Pierre, *Corpul ca obiect de artă*, Ed. Eurosong&Book, 2006
2. STOICHIȚĂ, Victor Ieronim, *Instaurarea tabloului*, Ed. Meridiane, București, 1999

Filip Adrian **PETCU**

Aspecte dihotomice ale grilelor de argumentaţie în demersul de conservare şi restaurare a operelor de artă

Relația dintre artă și religie a fost și rămâne un domeniu foarte controversat, care s-a dezbătut cu mare interes în mediile filosofice, mai ales în ultimele două veacuri. Artă și religia sunt domenii apropiate, dar nu legate intrinsec, în concepția idealismului lui Hegel [1]. Filosofia constituie în unele opinii tocmai acel punct de tangența dintre artă și religie, în măsura în care obiectivitatea artei și subiectivitatea religiei sunt contopite în libertatea cugetului proprie filosofiei.

Un procent important din patrimoniul mondial se plasează tocmai în acest registru al artei religioase și e de ajuns să mă refer acum doar la patrimoniul artistic european al ultimelor două milenii, ce trasează contururi clare ale unor identități regionale particulare cu trăsături specifice. Restauratorul acestor opere de artă trebuie să adopte o atitudine asumată prin care să se situeze conştient într-o postură de mediator cultural între opera de artă ca atare și relațiile ei conexe cu o fenomenologie proprie artei și cu o fenomenologie a religiei. Un simplu demers tehnic și tehnologic fie el cât de corect, ce ar rezolva doar problema aparenței obiectului de artă, ca atitudine în restaurare nu este suficient sieși; ci trebuie gândit întotdeauna ca o problemă conceptuală complexă, judecată în cheile unui sistem de variabile din care nu se cade să lipsească reperele majore din sfera fenomenologiei operei de artă sau din cea a religiei. Aici intervine problematica *eticii aplicate sau profesionale* in restaurare.

Facem apel la un *brainstorming* pornind de la întrebarea lui Kant: *Ce pot să*

știu despre ce trebuie să fac?[2]. Legăturile apropiate atât la nivel istoric cât și la nivel teoretic, dintre artă și religie au fost sistematic dezvoltate și dezbătute în estetica lui Hegel, după Martin Heidegger [3] probabil cea mai cuprinzatoare reflecție asupra esenței artei, pe care o cunoaște Occidentul.

Pentru Hegel ca filosof idealist, arta, religia și filosofia sunt modurile supreme de expresie pentru conceptele absolute. În timp ce arta este expresia spiritului într-o formă empirica concretă, religia nu este altceva decât expresie a unei idei, iar filosofia - expresie a libertății cugetului. În viziunea hegeliana arta este expresie empirica a spiritului sub forma frumuseții.

Dacă secolul XIX se situa ca atitudine filosofică între zona idealismului hegelian și a pozitivismului dezvoltat de Auguste Comte [4], potrivit căruia singura cunoaștere autentică este cea dobândită pe cale științifică, atunci îi putem înțelege pe restauratori de referinta ca Secco-Suardo, sau chiar pe Cavalcaselle în concepțiile și atitudinile lor ce stau la baza principiilor de abordare a operei de artă în parametrii deciziilor luate în demersurile de restaurare.

În paginile recente ale istoriei artei discuțiile despre intervenția restauratorului sunt împărțite, dar aceasta nu înseamnă că această temă nu a constituit un subiect de discuție încă de timpuriu. Giorgio Vasari [5], personalitate de marcă a secolului XVI, era de părere că picturile vechi de valoare nu ar trebui să fie falsificate prin repictări(1550). Raportându-se la o pictura a lui Luca Signorelli, "Circumciziunea" aflată acum la National Gallery în Londra, care a avut de suferit probabil printr-o nefavorabilă , Vasari afirma: "e mai bine uneori să pastrezi lucrările făcute de oameni excelenți pe jumătate distruse, decât să le încredințezi spre retuș altora mai puțin inzestrați ".

De la Alessandro Conti [6] ce dedică aproape 500 de pagini volumului său de referință, până la Ursula Schaedler-Saub [7], există cercetători de referință care au cercetat problematica unei istorii a restaurării și evoluția breslei acesteia în decursul perioadelor documentate.

În timpul perioadelor artistice Renaștere și Baroc se practica curent repictarea abuzivă a operelor de artă degradate, în numele restaurării, deși existau poziții teoretice, ca a lui F. Baldinucci care înțelegeau prin restaurare un retuș rezervat, sensibil, care se limita la suprafețele degradate și care avea scopul remedierii efectelor vizuale nedorite ale formelor de degradare prezente. Baldinucci făcea deja aprecieri pe la 1681 legate de alterările cromatice și de evoluția divergentă a chimiei suprafețelor completate prin retușuri, raportate la cele originale și recunoștea că oricât de iscusită ar fi fost intervenția, în timp diferențele cromatice aveau să devină din ce în ce mai evidente prin discordanță. Carlo Maratti (sfarsitul secolului XVII), un mare cunoscator si amator al artei lui Michelangelo si al lui Raffael, avea sa restaureze pictura murala executata de Raffael la *Loggia Psyche*, din Villa Farnesina (Roma), intervenind, dupa parerea unora, abuziv. Restaurarea lui Maratta a fost reversibila, fiind initial executata in culori de pastel; nu a scapat totusi criticilor si acuzarilor unora dintre contemporanii săi.

In secolul XIX, în parte și datorită gândirii pozitiviste, restaurarea câștigă dimensiunea unei dezbateri bazate pe principii întemeiate pe un fundament științific, oscilând între pura conservare manifestată ca *puristă* și la polul opus - tendințele de completare a suprafețelor-lacună prin restaurare.

Cele două atitudini principiale față de integrarea cromatică ce apar de la Renaștere încoace sunt totodată și dihotomice. Ele se caracterizează fie prin punctul de vedere al unei abordări mai mult sau mai puțin puriste privind conservarea obiectului de artă, fie prin cel al unei perspective antagonice, făcând apologia unei intervenții cvasi-invizibile ca efect, printr-un retuș total. Prin retușul total avea să fie incurajată tipologia unei intervenții de re-completare ce se apropie primejdios de o reconstituire fantezistă.

Principalul reprezentant al primului tip de atitudine ce susținea pledoaria unui efect vizibil al restaurării este un reprezentant al secolului XIX-lea, G. B. Cavalcaselle, a cărui formație profesională de istoric implica -desigur- argumentul istoric ca element definitoriu în atitudinea principială privind restaurarea operei de artă.

Asumarea acestui factor de atitudine presupunea ca fragmentul de original să se diferențieze vizibil și limpede față de efectele zonelor marcate de retușul restauratorului. Această diferențiere nu era doar o opțiune ci se impunea ca soluție optimă programatică, datorată unor considerente principiale. Cavalcaselle [8] propunea în acest sens punctul de vedere al așa-ziselor *tonări* neutre ale suprafețelor-lacune, pe zonele unde materialul original lipsea ca urmare a recurenței mecanismelor proceselor de degradare.

Cavalcaselle nu mai avea să privească opera de artă ca și predecesorii săi, pictori academici sau colecționari, ci de data asta din perspectiva unui istoric. Acest presupus ton neutru pe care Cavalcaselle îl sugera, era în fapt o concluzie a unui calcul optic ce ținea de competența și experiența restauratorului. Suprafețele deveneau pete neutre având menirea de a pune în valoare materia originală a operei de artă și se constituiau laolaltă ca intervenție necesară în căutarea unei soluții plastice care atestă respectul față de original. Efectul final al



Pictură în ulei (înainte și după restaurare), 1921, colecție particulară *restaurator: Filip Adrian Petcu*

intervențiilor restauratorului trebuia să prezinte ca întreg valoarea istorico-estetică a piesei și să prezinte lucrarea într-o formulă cât mai autentică ca obiect de artă.

La polul contrar se poziționa în acel timp doctrina renumitului G. Secco-Suardo, de asemeni reprezentant al secolului XIX, a cărui concepție i se opune lui Cavalcaselle. Secco-Suardo pune accentul pe actul restaurării, ce trebuie să aibă ca fundament un cumul interdiscipinar de cunostințe tehnico-artistice, în așa fel încât inteligența, priceperea și îndemânarea restauratorului să-și împlinească menirea de a-l sluji cât mai bine în adoptarea unui mimetism total atunci când se raportează la obiectul de artă. Restauratorul își asuma un rol, care presupunea a fi cât mai fidel față de artist și lucrarea lui. Marca unei intervenții de succes ar fi, după Secco-Suardo, tocmai aceea care ar produce confuzia aceluia care privește lucrarea restaurată. Această asumare a lui Secco-Suardo nu e departe de impostură: acesta pretindea ca intervenția restauratorului să fie imperceptibila la nivelul ochiului liber în raport cu suprafața originală aparținând tehnicii și tehnologiei de lucru inițiale a autorului operei de artă. Secco-Suardo avea sa publice o carte în care promova noutatea unei viziuni în restaurare. El susținea că dincolo de pura înzestrare nativă a plasticianului restaurarea ar necesita o serie de cunostințe cuprinzătoare ale domeniilor complementare.

Din punctul lui de vedere arta restaurării se împarte în 3 mari capitole: 1. partea mecanică a restaurării 2. partea chimică a restaurarii 3. partea artistică a restaurării. Tot după Secco-Suardo restauratorul trebuie să se miște flexibil intre limitele unui registru amplu de expresie: între Cimabue și Rubens, între Perugino și Tiepolo, între Dolci și Caravaggio. Restauratorului nu-i este niciodată permis să se laude cu munca sa, ci dimpotrivă cu cât e mai calitativă intervenția lui, cu atât ea va fi mai puțin observabilă, intrând tot mai mult în anonimat.

În Italia [9], începând cu 1930 și continuând cu intervalul 1950-1960 se răspândesc așa-zisele tendințe puriste în practica restaurării. Aceste atitudini radicale, într-un oarecare sens necesare, se datorează tendințelor abuzive de reconstrucție fantezistă ale secolului XIX, dacă ne gândim și la repictarea grosolană a capelei Bardi la Santa Croce din Florența, pictată inițial de Giotto și repictată abuziv în numele unei restaurări de catre Gaetano Bianchi (jumătatea veacului XIX). Genul acesta de restaurări crează un nou pol de discuție "restaurarea restaurării" sau "dez-restaurarea". Frecvența ridicată a restaurărilor fanteziste justifică atitudinea puristă în conservare și restaurare. În limbajul restaurării de monumente acest concept a fost denumit *restaurare arheologică* sau *restaurare analitică*.

În arhitectură s-a optat pentru conservarea concomitentă a unor fragmente din epoci distincte, care însă induceau o confuzie estetică prin coabitare. Restaurarea arheologică în cazul picturilor a presupus decopertarea tuturor straturilor ulterioare până la "eliberarea" originalului captiv în carcasa unor suprastructuri ulterioare. Eliberarea substructurilor inițiale și conservarea lor a constituit programul de acțiune al adepților conceptului de restaurare arheologică.

Ignorarea istoriei recente a picturilor și opțiunea în favoarea unei prezentări fragmentare a obiectului de artă fără completări sau retușuri nu a fost altceva decât o transpunere practică a unui mod de gândire purist ce privea opera de artă uniperspectival, de data asta doar ca pe un document istoric, înregistrând doar crâmpeie disparate plasate temporal în momentul de post-geneză inițială a obiectului.

Cu prioritate față de autenticitea operei de artă s-a renunțat la orice adăugire și intervenție subiectivă din partea restauratorului, cu riscul obținerii uneori doar a unor minuscule fragmente din original, care aveau sa fie tratate ca atare – arheologic. Orice tip de retuș sau completare s-a respins principial în numele unei prezentări cât mai "obiective" a operei de artă, lacunelele urmând să fie completate ulterior cu tonuri neutre. Cu acest prilej s-a constatat în repetate rânduri că pata propriu-zis "*neutră*" nu va putea fi niciodată percepută neutră ca atare, întrucât forma și culoarea lacunei pe care o maschează posedă intrinsec o forță de expresie enunțată mai ales prin contrastul de calitate, prin cel de cantitate sau prin cel simultan. Astfel efectul zonei "neutre" poate fi adesea mai puternic decat acela al originalului fragmentar, acționând optic dominant. În acest fel lucrarea are să fie "incarcată" de aspecte estetice străine ei- forme și culori care nu îi aparțineau inițial-, negliându-se astfel implicațiile estetice și iconografice, eventual monumentale, ale operei în cauză. Uneori, după îndepărtarea repictărilor, lacunele se completau în cazul frescelor cu mortar de var și se "retrageau" în planul fundalului prin intervenții cu laviuri acuarelate (acqua sporca). În cazul picturilor pe panou, acolo unde era cazul, lacunele suprafețelor poleite se chituiau la nivel si se tonau cu un ocru galben auriu, reconstituind sugestiv linia de contur a desenului, acolo unde se impunea ca fiind necesar. Se cultiva în acest sens mai degrabă o estetică a fragmentarului, făcându-se abstracție de factorul temporal, chiar cu prețul "negării" unor anumite etape prin care opera a trecut in timp. Astfel, se recurgea implicit la îndepartarea tuturor intervențiilor suferite de original pe parcursul existenței sale.

Tocmai acest aspect al restaurării arheologice avea să-l critice Brandi, prin fundamentarea pe concepțiile fenomenologice ale lui Edmund Husserl – susținător al psihologiei gestaltiste. Brandi remarca faptul că forma autonomă a lacunei ajungea să fie adesea cea determinanta în imagine, astfel încât imaginea originală este de-gradată sau subordonată ca ansamblu, trecând în planul fundalului; această afirmație o lega asociativ de mesajul operei de artă "Potirul" a lui Edgar Rubin. Brandi redefinește opera de arta prin prisma ideilor lui Husserl, ca obiect al experienței in universul vieții și susține prezența unității potențiale a ansamblului în fragment. El crede că atât timp cât opera de artă ajunge la noi ca un "circuit inchis", nu ne rămâne decât dreptul de a accede la acest ciclu în cele două variante posibile: de a păstra opera pe cât posibil intacta și de o asigura pe termen cât mai lung la nivelul stabilității structurale a materiei sale constituente.

Cesare Brandi [10], ca reprezentant emblematic al Școlii de restaurare din Roma (Istituto Centrale per il Restauro), susține ideea că timpul nu poate fi dat înapoi, precum nici

istoria obiectului de artă nu poate fi anulată sau negată; tocmai în acest sens acordă operei de artă dreptul la o estetică ce pune în valoare tocmai transparențele unei pluristratificări istorice. Această pluristratificare trebuie respectată ca atare iar intervenția restauratorului nu trebuie să i se sustragă, ci să i se inscrie prin aportul intervenției sale cu o proprie coordonată temporală. Intervenția restauratorului există și ea ca o întamplare istorică din viața operei, ce trebuie transmisă ca atare -ca și oricare experiență vizibilă- generațiilor viitoare ce se vor afla în prezența obiectului artistic.

În acest sens trebuie dedus că orice lacună completată trebuie să fie lizibil reintegrată, astfel încât ea să-și păstreze identitatea proprie ca lacună. Problematica integrării lacunelor este poate subiectul cel mai controversat între restauratori, chiar mai disputat decât conservarea patinelor sau decât polemicile privind curățările operelor de artă.

Există puncte de vedere divergente în cercurile de specialitate în ceea ce privește integrarea lacunelor, dar indiferent de viziune și concept, fiecare poziție în acest sens este indispensabil legată de teoriile formei și ale culorii, ce explică inter-influența suprafetelor colorate prin armonii și contraste cromatice, pornind de la teoriile clasice ale culorilor spre principiile Neoimpresionismului sau Pointilismului. Fie ca e vorba de Școala lui Brandi de la Roma, sau că intră în discuție direcția florentină, reprezentată de Școala lui Umberto Baldini [11], cunostințele legate de teoriile lui Johannes Itten sau Josef Albers devin indispensabile, relaționând nuanțat cu principiile specifice fiecărei școli de restaurare în parte.

NOTE

[1] Hegel, G. W. F., *Fenomenologia spiritului*, Editura IRI, Bucuresti, 2000.
[2] http://de.wikipedia.org/wiki/Immanuel_Kant, Accesat 13.02. 2011
Miroiu, Adrian, editor, *Etica aplicată*. Editura Alternative, București, 1995.
[3] Hans Rainer Sepp and Lester Embree, *Manual de fenomenologie estetica*, Springer Science Business Media, 2010.
[4] Comte, Auguste, *Discurs asupra spiritului pozitiv*, Editura Științifică, București,1999.
[5] Vasari, Giorgio, *Vietile pictorilor, sculptorilor si arhitectilor*, Ed. Meridiane, Bucuresti, 1968.
[6] Conti, Alessandro, *History of the Conservation and restoration of the works of art*, Elsevier, 2007.
[7] Schaedler-Saub, Ursula, *Die Kunst der Restaurierung. Entwicklungen und Tendenzen der Restaurierungsaesthetik in Europa,ICOMOS Hefte des Deutschen Nationalkomitees XXXX*, München 2005.
[8] Schaedler-Saub, Ursula, *Theorie und Praxis der Restaurierung in Italien. Zur Entwicklung der Gemälderetusche von der Renaissance bis zur Gegenwart*. In: Maltechnik – Restauro 1, Januar 1986.
[9] Schaedler-Saub, Ursula, *Restaurierungsästhetik in Italien in der 2. Hälfte des 20. Jhs*. In: Restauro, Zeitschrift für Kunsttechniken, Restaurierung und Museumsfragen, Heft 5, September 1999,Heft 6, Dezember 1999.
[10] Cesare Brandi, *Teoria restaurării*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1996.
[11] Baldini, Umberto, *Teoria del restauro e unità di metodologia. Florența*, Nardini Editore, 1978-1981

BIBLIOGRAFIE

1. BALDINI, Umberto, *Teoria del restauro e unità di metodologia. Florența*, Nardini Editore, 1978-1981.
2. BRANDI, Cesare, *Teoria restaurării*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1996 .
3. CONTI, Alessandro, *History of the Conservation and restoration of the works of art*, Elsevier, 2007.
4. COMTE, Auguste, *Discurs asupra spiritului pozitiv*, Editura Științifică, București,1999.
5. HEGEL, G. W. F., *Fenomenologia spiritului*, Editura IRI, Bucuresti, 2000.
6. MIROIU, Adrian, editor, *Etica aplicată*, București: Editura Alternative , 1995.
7. Hans Rainer Sepp & Lester Embree, *Manual de fenomenologie estetica*, Springer Science Business Media, 2010.
8. SCHAEDLER-SAUB, Ursula, *Die Kunst der Restaurierung. Entwicklungen und Tendenzen der Restaurierungsaesthetik in Europa,ICOMOS Hefte des Deutschen Nationalkomitees XXXX*, München 2005.
9. SCHAEDLER-SAUB, Ursula, *Theorie und Praxis der Restaurierung in Italien. Zur Entwicklung der Gemälderetusche von der Renaissance bis zur Gegenwart*. In: Maltechnik – Restauro 1, Januar 1986.
10. VASARI, Giorgio, *Vietile pictorilor, sculptorilor si arhitectilor*, Ed. Meridiane, Bucuresti, 1968.

Eniko **SZUCS**

Ambientul juvenil în limite domestice

Există mai multe speculaţii asupra întrebării: unde şi când a învăţat omul să folosească un adăpost şi care a fost primul dintre acestea, cum arăta, ce structură avea etc. Din cele mai vechi timpuri, omul a căutat să-şi organizeze traiul, să-şi mărească confortul pentru timpul odihnei şi, nu numai, ceea ce s-a oglindit în mobilierele, în obiectele pe care le-a creat, în funcţie de locul şi perioada în care trăia; în funcţie de gradul de cultură şi de civilizaţie. După multe secole de existenţă, omul urmăreşte să creeze o ambianţă personalizată, ambianţă proprie firii şi spiritului său. În lumea modernă, într-o lume cu o tehnologie foarte avansată, am ajuns să petrecem cea mai mare parte a timpului în casă, sub acoperiş. Trăim în case, apartamente, lucrăm în birouri, magazine, fabrici, învăţăm în şcoli, mâncăm în restaurante sau acasă şi călătorim cu maşini, avioane, în spaţii închise parţial sau integral. Sub cerul liber petrecem doar o parte mică din timpul nostru, pentru că trecem dintr-un interior în altul.

Fiecare civilizaţie exprimă obiceiurile societăţii, întreaga producţie de mobilier, de-a lungul anilor, reflectă stadiul economic şi social, precum şi obiceiurile timpului şi locului respectiv. Locuinţa se prezintă ca un organism în continuă evoluţie, depinzând de organizarea socială şi de tradiţiile de viaţă. Mediul interior al locuinţei exprimă un caracter determinat în bună parte de mobilier.

Datorită posibilităţilor date de apariţia noilor materiale şi tehnologii, în zilele noastre nu mai este, sau nu ar trebui să fie o problemă amenajarea spaţiului în funcţie de

tendinţele contemporane şi rezolvarea diferitelor probleme în spaţiile mici. Se pot crea diverse aranjamente cu piese de mobilier modulare, care sunt potrivite pentru compartimentarea oricărui spaţiu. Un avantaj important al mobilierului modular este faptul că din module poate fi asamblată mobila pentru diverse spaţii, chiar dacă este vorba despre un dormitor, un birou sau de camera de zi. Modulele pot fi complet diferite, atât în mărime (lăţime, înălţime şi adâncime), cât şi ca destinaţie. Există module din care se pot asambla dulapuri pentru lenjerie, rafturi, paturi, mese, dulapuri cu sertare, cutii pentru jucării, mese de scris şi mese pentru computer. Mobilierul modular constituie o soluţie excelentă pentru spaţii mici, mai ales în cazul în care o cameră are mai multe destinaţii, de exemplu, o încăpere care combină dormitorul, biroul de lucru şi spaţiul de joacă în cazul copiilor mici. Din module se poate asambla aproape totul, inclusiv un pat rabatabil.

Estetica interioarelor domestice de astăzi depinde foarte mult de poziţia socială a persoanei care solicită designul, de anturajul său, de tradiţia şi cultura ţării în care trăieşte cât şi de nivelul de inteligenţă a individului, ori de posibilitatea financiară etc. Concurenţa între firmele producătoare de mobilier, sau între firme care amenajează interioare aduce cu ea mai multă atenţie pentru client din partea producătorului. Aceste firme sunt nevoite să caute noi metode şi rezolvări cât mai ergonomice, estetice şi ieftine, pentru a avea mai mult succes pe piaţă. Acest fenomen duce cu timpul la apariţia ambientului practic, funcţional şi estetic, cu un preţ accesibil.

Un design interior bun nu trebuie neapărat să fie şi costisitor. Există nenumărate informaţii valoroase (unele din ele putând fi accesate gratuit), atât în cărţi cât şi în media. Acestea stau la dispoziţia părinţilor, producătorilor de mobilier şi a designerilor, necesitând doar curiozitate şi timp din partea lor. Designul camerei pentru copii prezintă o problemă aparte, deoarece un copil trece prin mai multe perioade, modificându-și atât dimensiunile corpului, cât şi necesităţile fizice şi psihice. Camera copilului trebuie, sau ar fi indicat, să se modifice odată cu aceste schimbări, ceea ce necesită multă atenţie şi creativitate din partea părinţilor sau a designerului. La început, până ce micuţul va merge la şcoală, camera va fi folosită doar pentru odihna acestuia şi pentru joacă. La alegerea mobilei sunt foarte importante materialele care au contribuit la confecţionarea acesteia pentru ca micuţul să nu aibă de suferit.

Până la 3 ani, copilul nu ştie să se joace cu alţi copii şi nu este vorba de egocentrism ci, în primul rând, de carenţele unor trăsături pe care le reclamă jocul, privind distributivitatea atenţiei, capacitatea de cooperare etc. În consecinţă, până la această vârstă, chiar dacă sunt plasaţi împreună, copiii respectivi se spionează reciproc, eventual îşi surâd, dar fiecare acţionează pe cont propriu. La 3 ani însă, debutează jocul colectiv cu roluri. Până la vârsta de 3-4 ani nu trebuie să i se pretindă copilului să fie ordonat când se joacă. Adeseori, camera acestuia seamănă cu un loc unde a detonat o bombă. Şi cu toate acestea, singurul lucru pe care îl poate pretinde adultul este să fie ajutat la strânsul jucăriilor. "*La om, vârsta copilăriei este mai lungă decât la orice altă specie. Chiar dacă, iniţial, copilul este o fiinţă extrem de vulnerabilă şi nepregătită pentru a supravieţui pe cont propriu şi fără ajutorul adultului, el posedă o plasticitate şi forţă adaptivă remarcabilă. Vârsta copilăriei are culoarea şi momentele ei specifice, diferite în fiecare etapă a creşterii*." (A.Munteanu 1998, *Psihologia copilului şi a adolescentului*).

Având în vedere aspectul amintit mai sus, până la vârsta de 3-4 ani ai copilului, trebuie creată o ambianţă simplă cu mobilier ieftin şi uşor de manevrat, unde copilul poate experimenta în voie, fără a cauza pagube sau accidente de orice fel. Altfel spus, trebuie instituită o atmosferă de "*libertate organizată*" (L.Permoud, 1994).

Referitor la vizionarea programelor TV, s-a constatat că această activitate stimulează lenea intelectuală, dacă este în exces. Ca urmare, copilul nu trebuie să stea în faţa ecranului mai mult de o oră pe zi şi doar la emisiunile potrivite vârstei. De efectele televiziunii asupra minţii umane s-a ocupat în mod special dl. Virgiliu Gheorghe. Acesta ajunge la concluzia că acei copii care din primii ani de viaţă au petrecut o parte semnificativă din timpul fiecărei zile în faţa micului ecran riscă să aibă un creier diferit dezvoltat decât cei din generaţiile anterioare, care au trăit fără televizor. Mulţimea sistemelor de semnificaţie implicate în lumea TV – limbaj verbal, expresie vocală, gestică, limbaj al trupului, viteza uriaşă de schimbare a cadrelor, efectele tehnice, în general, ce bulversează atenţia telespectatorului, fac ca majoritatea informaţiilor transmise prin televiziune să aibă un impact subliminal, adică să nu fie complet sau deloc conştientizate de telespectator, deşi ele pătrund în mintea acestuia şi sunt depozitate în memorie. (Virgiliu Gheorghe).

În cadrul realizării unor sondaje în rândul tinerilor, copiilor şi al părinţilor (vizitând câteva şcoli şi licee, chiar şi grădiniţe) pe întrebarea - *Ce credeţi că e foarte important într-o cameră de copii?*- printre multe răspunsuri care indicau mai degrabă obiecte, ambianţa, lumina, culoarea ş.m.d., un părinte a scris un cuvânt: "*copilul*". Într-adevăr, copilul trebuie să ocupe un loc aparte în viaţa familiei, şi atunci, automat, toate necesităţile lui sunt satisfăcute cum nu se poate mai bine. Ar fi aproape inutilă o cameră luminoasă, colorată şi cu toate piesele de mobilier necesare şi cu jucării, dacă n-ar exista dragoste şi atenţie din partea părinţilor. În concluzie, toată problematica spaţiului destinat copilului devine secundară faţă de cele amintite mai sus, dar nu fără importanţă. În prezent, posibilităţile tehnice şi chiar artistice ne sunt la îndemână prin reviste de specialitate, pagini de internet şi chiar şi emisiuni, astfel, nu mai este o sarcină grea alegerea anumitor culori pentru pereţi, mobilier sau pentru materiale textile, diferite piese de mobilier colorate, elemente decorative, corpuri de iluminat şi altele.

Dormitorul copilului este camera care suportă cele mai multe transformări într-un timp relativ scurt, odată cu vârsta acestuia. Şi atunci, pentru că nu întotdeauna există un buget destul de mare, mobilierul ales trebuie să fie foarte flexibil şi uşor adaptabil nevoilor viitoare. Dacă dormitorul copilului va fi folosit şi ca spaţiu de joacă sau de studiu, cum

se întâmplă de cele mai multe ori, atunci, prin amenajare trebuie câştigat fiecare centimetru pătrat. Zona de dormit va trebui să fie cât mai restrânsă, cu alte cuvinte mobilierul va încorpora atât un spaţiu de depozitare (haine, jucării, cărţi) cât şi patul. Culoarea joacă un rol decisiv în determinarea ambientului unei camere de copii. Culorile mai puţin intense reflectă lumina şi o dispersează în încăpere. Dacă vrem să obţinem un spaţiu cald, galbenul este una din culorile preferabile, având abilitatea de-a imprima ospitalitate spatiului, dar în acelaşi timp poate avea şi efecte negative; trebuie folosit cu grijă şi doar în anumite părţi al spaţiului. Imediat ce copilul începe să se deplaseze chiar şi de-a buşilea, tot ce-l înconjoară îi stârneşte curiozitatea şi devine o sursă potenţială de accidente. Perioada cea mai plină de riscuri este între 18 luni şi 3 ani. Pentru a preveni anumite accidente posibile la cei mici, este recomandabilă aplicarea pe parchet a unui strat de ceară antiderapantă sau mochetă pe toată suprafaţa podelei, acesta având şi rolul de a proteja copilul de frig. O altă zonă periculoasă este în apropierea ferestrelor. Micuţilor le place să se caţere, aşadar nu este recomandabilă existenţa unor scaune, măsuţe sau tabureţi lângă ferestre. Dacă balconul nu e închis se poate adăuga un grilaj de protecţie la balustrade acestuia. Oglinzile şi etajerele trebuie fixate solid în perete, iar sertarele blocate cu opritori, oglinda chiar se poate exclude din camera copilului până la o anumită vârstă, sau este bine să fie prinsă de pereţi la o înălţime cât mai mare de la podea, pentru a evita contactul copilului cu acest obiect. Având în vedere că la această vârstă copilul încă aruncă cu mingea sau cu orice alt obiect în toate direcţiile, oglinda devine un pericol considerabil, demn de luat în seamă. La colţurile meselor, se vor pune colţare din plastic moale, la balamale, dispozitive împotriva prinderii degetelor, prizele se acoperă cu nişte carcase de plastic bine fixate pe perete. Cu siguranţă mai există multe alte locuri şi obiecte de care copilul trebuie să fie ferit, dar această sarcină deja revine părinţilor.

În arhitectura contemporană apar multe apartamente cu dimensiuni reduse, situație cauzată de nivelul crescut al prețurilor din domeniul imobiliarelor. În felul acesta, crește și necesitatea găsirii noilor și diferitelor modalități de amenajare a unui apartament, sau a unei camere de copii, așa cum prezentăm în cazul de față. Se caută rezolvări cât mai eficiente pentru lărgirea spaţiului, cum ar fi, de exemplu, folosirea mobilierului transformabil. Dispoziţia paturilor pentru una sau două persoane depinde însă şi de alte condiţii, nu numai de cele referitoare la economia de spaţiu. (imaginile alăturate) De aceea, la proiectarea unei camere mici, dar și a celor cu suprafeţe mai mari, trebuie avută în vedere realizarea mai multor variante de mobilare.

Cele mai multe camere de copii sunt mici, înghesuite, iar unii copii le împart cu fraţii şi surorile mai mari sau mai mici şi duc lipsă de soluţii de depozitare. Într-o cameră care are prea multe jucării, haine sau alte obiecte şi în care sunt mai multe persoane, este de înţeles că menţinerea ordinii va fi o problemă. Soluţia ar fi ca, în funcţie de persoane, să fie sortate obiectele în diferite cutii, cu semne distinctive, variantă care simplifică rezolvarea ordinii din încăpere. Obiectele care sunt folosite mai des vor fi depozitate mai aproape de











nivelul podelei, iar cele folosite mai rar, undeva mai sus, în aşa fel încât să nu încurce.

O piesă de mobilier recomandată în camera copiilor este cea modulată (im.5), adică cea care se compune din mai multe piese. Are avantajul că poate fi uşor asamblată în diverse variante, în funcţie de forma camerei, în funcţie de sursa de lumină naturală şi nu în ultimul rând, în funcţie de vârsta copilului sau a tânărului. Acest tip de mobilier se găseşte sub diferite forme şi combinaţii de materiale. Astfel, pot fi cutii cu forme geometrice simple, sau mai complexe ca formă, îmbrăcate în diverse materiale textile sau materiale cauciucate, ceea ce, bineînţeles, măreşte şi preţul acestora. Un set de mobilier modulat poate să conţină piese cum ar fi dulapul, rafturi şi patul. Acest tip de mobilier este cel mai indicat pentru camere de copii şi tineret deoarece, în afara faptului că oferă o deosebită varietate compoziţională într-un interior minimal, poate fi extins cu timpul ca înălţime şi capacitate, o dată cu avansarea în vârstă a copiilor. În camerele pentru copii este recomandat şi dulapul înzidit, cum am mai amintit în rândurile de mai sus. Mobilierul înzidit poate să aibă inclus şi piese rabatabile sau pliabile, cum ar fi, de exemplu, un pat sau o masă de studiu, în acest fel câştigând spaţiu suplimentar când nu este necesar mobilierul încorporat.

BIBLIOGRAFIE

1. ARNHEIM, Rudolf, *Arta şi percepţia vizuală*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1980
2. CUCU, Nicolae, *Mobilierul locuinţei, tradiţie şi modernitate*, Ed. Meridiane, 1974
3. FRANCISCO, Asensio Cerver, *Interior design atlas*, Koneman, 2000
4. IOVAN, Ioan, *Semantica artelor vizuale*, Editura Anthropos, Timișoara, 2011
5. PILE, John, *History of interior design*, Claman&King Ltd, London, 2000

Silvia **TRION**

Metode de cercetare ştiinţifică a operei de artă (conservare, restaurare)

Înaintea operațiunilor de restaurare, bunurile culturale necesită efectuarea de analize artistice ce vizează studiul estetic și analiza plastică cât și analize tehnice ce cuprind metode și tehnici de datare și determinarea vechimii, colometria, termografia. Expertiza istoriografică și estetico-artistică efectuată de către istoricul de artă cuprinde trei etape: analiza preliminara si documentarea (studiul semnăturii, tehnicii artistice, prezența unor materiale structurale), analiza de conținut (descrierea temei, a materialului și a tehnicii, a formei, a conținutului, etc.) și analiza de fond și sinteză (raportul dintre mijloacele de expresie artistică, raportul dintre elementele plastice și cele decorative, realizarea proporțiilor și armoniei, expresivitatea cromatică).

Metodele tehnice includ investigații fizico-chimice și biologice ce constituie o parte deosebit de importantă a documentației de restaurare, „se realizează cu tehnici și modalități diverse, în funcție de numeroși factori care impun și delimitează caracteristicile analizelor ce se întreprind în vederea atingerii scopului urmărit." [1]

Investigaţiile ştiinţifice funcţionează ca o necesitate absolută pentru punerea bazelor ştiinţifice în activitatea de cercetare şi de practică de conservare restaurare, din acest motiv în cele ce urmează subliniem rolul deosebit de important al cercetării materialelor și al tehnicii pentru conservare și restaurare.

Analiza științifică a icoanei este esențială în înțelegerea stării de conservare, a tehnologiei folosite, a istoriei și autenticității acesteia. Rezultatele examinării vin în aju-

torul restauratorului pentru stabilirea diagnosticului și în elaborarea tratamentelor. Așadar, scopul examinării științifice „se va referi la determinarea precisă a compoziției materialului, a produșilor de degradare și a contaminanților veniți din mediul din care a fost păstrat" [2].

Determinările fizice, fizico-chimice, mecanice sunt necesare pentru precizarea gradului de degradare a obiectului muzeal. Determinările mecanice dau estimări valoroase asupra diminuării caracteristicilor mecanice, lucruri deosebit de interesante pentru modul de expunere, depozitare și transport. „Analizele dau posibilitatea, pe de o parte, să se cunoască precis starea obiectelor în diferitele etape ale existenței lui și, pe de altă parte, să se corecteze în timp util mersul unor tehnici, expunerile în vitrină sau depozitările."[3] Rezultatele cercetării științifice evidențiază gradul de fragilitate a obiectului, stabilesc cât de mult i-au fost afectate proprietățile fizico-mecanice.

Informațiile biologice specifice și esențiale pentru documentația de conservare și restaurare a bunurilor culturale, se obțin în urma analizelor structurale, de etiologie și rezistență la biodeteriorare, de biocronologie (dintre care amintim metoda de datare a lemnului folosind aranjamentul caracteristic al inelelor anuare de creștere a arborilor, denumită analiză dendrocronologică), și în urma evaluării factorilor abiotici ai mediului de conservare (poluare și microclimat).[4]

Analizele structurale ne oferă informații asupra substanțelor și materialelor componente, în vreme ce analizele etiologice se referă la cauzele proceselor de degradare a materialelor (gr. aitia=cauză, logos=cuvânt, știință). Aceste investigații necesită o calificare diferențiată, „în acest sens există analize microbiologice (bacteriologice și micrologice), analize entomologice și analize botanice clasice […]."[5]

Cercetătorul științific Florea Oprea [6], grupează în următorul mod scopurile pe care le urmăresc analizele etiologice: constatarea existenței unui proces de biodeteriogen real și precizarea faptului dacă acesta este activ (viabil), pasiv (latent) sau inactivat (stins); identificarea agentului sau a grupului de agenți cauzali implicați în procesul de biodeterminare analizat; recunoașterea sau descrierea efectelor produse de biodeteriogeni asupra operei, precum și stabilirea gravității acestora față de regimul de conservare a bunului considerat și față de sănătatea omului; constatarea și stabilirea nevoii reale și justificare de tratamente biocide; testarea rezistenței la biodeteriorare a unor materiale și substanțe folosite la restaurare; evitarea declanșării unor procese de deteriorare în etapele de conservare și restaurare care urmăresc alte scopuri tehnologice.[7]

Analize microbiologice cercetează toate degradările provocate de bacterii și ciuperci, urmărind următoarele etape: identificarea biodegradării sau a biodeteriorării: loc, condiții, forme de manifestare; prelevarea probelor de analiză; izolarea și purificarea germenului cauzal; examinarea și identificarea; cultivarea și confirmarea acțiunii biodeteriogene; și conservarea germenului pentru cercetări și comparații viitoare.[8]

Analizele entomologice studiază fenomenologia degradărilor provocate de insecte. Fazele analizei fiind:„costatarea și confirmarea unui atac provocat de insecte asupra obiectelor de patrimoniu cultural; colectarea probelor; examinarea și identificarea speciilor de insecte biodeteriogene."[9]

În ceea ce privește studiul rezistenței materialelor la biodeteriorare, subliniem importanța acestuia pentru stabilirea metodologiei de conservare-restaurare a bunului cultural cercetat. Activitatea investigatorul biolog continuă cu evaluarea mediului abiotic, aici fiind incluse evaluarea biologică a poluării aerului cât și evaluarea parametrilor de microclimat.„Prin microclimat se înțelege ansamblul condițiilor specifice de temperatură, umiditate și mișcări ale aerului dintr-un spațiu delimitat, omogen și de dimensiuni reduse."[10] Evaluarea parametrilor de microclimat se realizează în cazul temperaturii din mediile de conservare, prin măsurarea cu ajutorul termometrului de cameră sau cu aparate speciale: termograful și termometrul cu citire electronică; iar măsurarea umidității relative (UR) se realizează cu unul dintre următoarele aparate: psihrometrul, higrometrul, higrograful.

Un rol important în autentificarea operelor de artă îl au și metodele optice de investigare: fotografia/fotogrammetria, mocroscopia optică și electronică, reflectografia în UV și IR.

Fotografiile în procesul de conservare restaurare au valoarea unui document. Realizate în scopul examinării comparate, constituie instrumentele de referință la care se va raporta starea de conservare a bunului cultural cercetat, acestea consemnează starea obiectului înaintea tratamentului, în timpul diferitelor faze ale procesului cât și la terminarea acestuia.[11] Macro-fotografia oferă informații legate de particularitățile de tehnică. Una dintre metodele de examinare standard, care oferă informații foarte precise despre complexitatea stratului pictural, este studiul stratigrafic. Pentru examinarea stratigrafică este necesară prelevarea de probe. Locul prelevării probelor va fi consemnat atât pe fotografie, cât și în dosarul de restaurare. Observarea amănunțită a diferitelor straturi ne permite identificarea tehnicii și totodată istoria obiectului. În vederea realizării secțiunii stratigrafiei operei „se vor opera prelevări minime care să intereseze toate straturile, până la suport, din porțiuni fără mare importanță pentru operă".[12]

Lupa binoculară și microscopul optic sunt instrumente de analiză a structurilor de suprafață care prin reflexie și transmisie oferă posibilitatea observării detaliilor foarte fine. Microscopul ne furnizează informații despre structura internă a obiectului, la aprofundarea unor detalii de ordin tehnic și la cunoașterea în toate detaliile a stării de conservare. De un real folos sunt și fotografiile sub microscop, folosind o lumină normală, polarizată sau ultravioletă.

Datorită faptului că sunt complet nedistructive, analizele bazate pe utilizarea radiațiilor X de energii și intensități diferite reprezintă una dintre metodele cele mai des folosite. „Radiografia, care după cum se știe se bazează pe absorbția diferită a radiațiilor X în funcție de natura și grosimea materialelor străbătute, oferă informații despre toate cele trei zone străbătute și anume: suportul, grundul și stratul pictural."[13] La nivelul suportu-

lui informațiile oferite de radiografie sunt legate de fibra lemnului, gradul de deteriorare prin atac biologic și intervențiile ulterioare efectuate asupra acestuia. Informațiile asupra grundului se referă la intervențiile pe care le-a suferit icoana, iar la nivelul stratului pictural, analiza reliefează modalitatea de dispunere a pigmenților în cadrul compoziției, craclurile, și eventualele repictări. Analiza ne oferă informații și asupra tehnicii de lucru, fiind pus în evidență desenul preliminar și modalitatea de întindere a tușelor de culoare. „Tot prin tehnica retroemisiei de electroni se poate reconstitui o imagine deteriorată, dacă mai există grundul pe care a fost pictată, acesta păstrând în cele mai multe cazuri urme din pigmentul care a fost inițial aplicat."[14]

Prețioase date morfologice și chimice (compoziție chimică) se obțin prin investigații locale cu ajutorul microscopului electronic cu baleiaj combinat cu spectroscopia de raze X cu dispersie de energie (EDS+SEM). „Spectroscopia Raman și infraroșu ajută la identificarea lianților și a altor componenți organici. Recent s-a răspândit analiza cu spectrografe portabile de fluorescență de raze X (XRF) care permit analiza nedistructivă (fără prelevare de probe) in situ a compoziției chimice a obiectelor de artă."[15]

Metoda este utilizată pentru examinarea tehnicii, în scopul identificării pigmenților și cunoașterii componentelor grundului, însă metoda nu este adecvată pentru investigarea componenților organici sau a lianților din coloranți. Aplicarea razelor Roentgen la cercetarea tablourilor s-a făcut pentru prima dată în anul 1882, folosindu-se în scopul descoperirii repictărilor. Informațiile obținute în urma examinării operei folosind razele X, sunt folositoare atât conservatorului –restauratorului deoarece îi ajută în evaluarea stării de conservare a obiectului, cât și pe istoricul de artă în datarea și interpretarea operei analizate.

Datorită cercetării ce folosec razele infraroșii se pot descifra inscripții ascunse și cele adăugate ulterior, repictări mai vechi, dar și determinarea pigmenților, verniuri, adezivi.

O analiză amănunțită a acestei metode o datorăm Ceciliei Merticaru și Irinei Petroviciu, care în studiul „Utilizarea tehnicii FT-IR în conservarea și restaurarea obiectelor de patrimoniu" ne prezintă avantajele metodei: „Spectrometria în infrarosu cu transformata Fourier (FT-IR) este o tehnică de analiză nedistructivă, versatilă, economică, rapidă."xvi Datorită avantajelor pe care le prezintă această metodă de cercetare, aceasta se situează printre primele utilizate de către laboratoarele de conservare și restaurare.

Razele infraroșii sunt radiații electromagnetice a căror lungime de undă este superioară luminii vizibile, aflându-se la polul opus al spectrului față de lumina ultravioletă. Se cunosc următoarele tehnici bazate pe spectroscopia în infrarosu prin transformata Fourier (FTIR): DRIFT (*difuze reflection* FTIR), reflexia totala atenuata (ATR), spectoscopia fotoacustica FTIR (FTIR -PAS), tehnicile microscopice FTIR în transmisie sau reflexie, utilizarea radiației sincrotronice (ST-FTIR).

NOTE

[1] Carmen Colțoș, Gheorghe Niculescu, Utilizarea radiațiilor X în investigarea picturii tempera, în Cercetări de conservare și restaurare 3, editat de Muzeul Național de Istorie, Coordonatori: Gheorghe Coleșică, Ing. Ariana Stănescu, București, 1984, p. 15.
[2] Aurel Moldoveanu, *Conservarea Preventivă a Bunurilor Culturale, Ediția a 2-a*, București, Editura Centrului pentru Formare, Educație Permanentă și Manegement în Domeniul Culturii, 2003, p. 123.
[3] *Ibidem*, p.123.
[4] Florea Oprea, *Biologie pentru conservarea și restaurarea patrimoniului cultural*, Editura Maiko, București, 2006, p. 391.
[5] *Ibidem*, 420.
[6] Biolog specialist pe probleme de conservare-restaurare, prof. univ. dr. la Universitatea din București, Facultatea de Teologie Ortodoxă, catedra de Artă Sacră.
[7] *Ibidem*, passim 418-420.
[8] *Ibidem*, p.420.
[9] *Ibidem*, p. 431.
[10] *Ibidem*, p. 446.
[11] Aurel Moldoveanu, *Conservarea Preventivă a Bunurilor Culturale, Ediția a 2-a*, București, Editura Centrului pentru Formare, Educație Permanentă și Manegement în Domeniul Culturii, 2003, p. 370.
[12] Cesare Brandi, *Teoria restaurării*, traducere de Ruxandra Balaci, Prefață și glosar de Dan Mohanu, Editura Meridiane, București, 1996, p. 196.
[13] Carmen Colțoș, Gheorghe Niculescu, *Utilizarea radiațiilor X în investigarea picturii Tempera*, în Cercetări de conservare și restaurare 3, editat de Muzeul Național de Istorie, Coordonatori: Gheorghe Coleșică, Ing. Ariana Stănescu, București, 1984, p. 15.
[14] *Ibidem*, p. 17.
[15] István Sajó, *La ce folosește difracția de raze X*, în ISIS Erdélyi Magyar Restaurátor Füzetek 07, p. 94.
[16] Cecilia Merticaru, Irina Petroviciu, *Utilizarea tehnicii FT-IR în conservarea și restaurarea obiectelor de patrimoniu*, în Revista Muzeelor, p. 96.

BIBLIOGRAFIE:

1. BRANDI, Cesare, *Teoria restaurării*, traducere de Ruxandra Balaci, Prefață și glosar de Dan Mohanu, Editura Meridiane, București, 1996.
2. COLȚOȘ, Carmen; NICULESCU, Gheorghe, *Utilizarea radiațiilor X în investigarea picturii tempera, în Cercetări de conservare și restaurare 3*, Editat de Muzeul Național de Istorie, Coordonatori: Gheorghe Coleșică, Ing. Ariana Stănescu, București, 1984.
3. FLOREA Oprea, *Biologie pentru conservarea și restaurarea patrimoniului cultural*, Editura Maiko, București, 2006.
4. MERTICARU, Cecilia; PETROVICIU, Irina, *Utilizarea tehnicii FT-IR în conservarea și restaurarea obiectelor de patrimoniu*, în Revista Muzeelor.
5. MOLDOVEANU, Aurel, *Conservarea Preventivă a Bunurilor Culturale, Ediția a 2-a*, București, Editura Centrului pentru Formare, Educație Permanentă și Manegement în Domeniul Culturii, 2003.
6. SAJÓ, István, *La ce folosește difracția de raze X*, în ISIS Erdélyi Magyar Restaurátor Füzetek 07.

Sergiu **ZEGREAN**

Designul interioarelor de iahturi, extravaganță și vizionarism

Designul de iahturi în contextul actual

Designul de iahturi, ca domeniu distinct de activitate, a cunoscut o dezvoltare deosebită în ultimele decenii. Atât din punctul de vedere al ambianţei, cât şi prin reprezentativitatea structurilor spaţiale, se disting clar acele concepte stilistice, cu adevărat impresionante. Expuse într-o lume a mişcării, aflată în directă conexiune cu mediul natural, ambianţa şi senzaţia de confort sunt obţinute prin noile contribuiţii ce particularizează această ramură a designului, a ambarcaţiunilor de lux.

În designul de iahturi, habitatul implică preocuparea proiectanţilor pentru relaţionarea omului cu spaţiul şi mediul, având ca mediator esteticul. Odată cu noile dezvoltări tehnologice, se impune şi o depăşire a limitărilor impuse de adecvarea designului la realitatea tehnologică, fapt care îi oferă creatorului libertate în exprimarea propriilor viziuni artistice. Experiențe morfologice, care nu ar fi cunoscut o finalitate în trecut, devin reprezentative unor căi nelimitate în dezvoltarea designului. În acest context, creatori precum Stefano Inglese, John Shuttleworth, Zaha Hadid sau E. Kevin Schopfer au adus acest tip de design pe culmi nebănuite, unicitatea ambianţei devenind marca unor concepte individuale, specifice unor perspective estetice unice. Esenţa designului ambiental, în domeniul nautic, este expusă pe fundalul unei particularizări a habitatului interior, dintr-o perspectivă opusă traiectoriei clasice, stabilind dialogul dintre utilizator și ambianță.

Prin design iahtul modern urmăreşte să contureze aspectele optime de





Propuneri de amenajare a spațiilor unui iaht, imagini ale unor concepte de transformare a structurii întregului ansamblu structural.







funcţionare ale spaţiului utilizat, exprimând confortul ambiental, oferindu-i o personalitate unică prin extravaganță estetică și ordine structurală. Adaptarea pieselor de mobilier la spaţiile ambarcaţiunii constituie câteva din provocările designului, cu atât mai mult cu cât nu este utilizată proiectarea standardizată, spre a fi produse în serie piese pentru o gamă întreagă de ambarcaţiuni, fiind preferate concepte unice, cu particularităţi reprezentative unui singur produs.

Formă și ambianță

Designul ambiental accesează unele dintre nivele cele mai profunde ale subconştientului uman. Spaţiul interior, delimitat fizic prin diversele sale elemente, a definit premisele unor abordări artistice impresionante, oferindu-i omului, de-a lungul întregii sale istorii, nu doar un adăpost, ci și oportunitatea de a se remarca prin viziunea sa artistică. Ajunși în perioada modernă, după vaste explorări ambientale, habitatul omului este asociat necondiţionat cu implicaţiile pe care le aduce asupra intimităţii, refugiului și confortului individului, devenind o artă de sine stătătoare. Prin caracteristicile ei, ambianţa aduce echilibru fizic şi psihologic, accesând laturi spirituale şi lăsându-şi amprenta asupra echilibrului interior al omului.[1] Multitudinea de mesaje [2] pe care le poate conţine ne influenţează semnificativ modul de viaţă, însă nu ne ordonă stări sau reguli rigide, ci invită la o descoperire a unui mediu dinamic, de o amplă profunzime artistică. Designul, după cum enunţă Christopher Jones, are rolul de a fascina, fiind un proces menit să reîmprospăteze viziunile estetice sau funcționale precedente [3].

Designul de iahturi poate fi un exercițiu de echilibrare a formelor, materialelor, și organizărilor spațiale, corelându-le necesităților și emoţiilor omului. Exemple ale unor iahturi precum *Jazz* sau *Oculus* pun în valoare curajul de a aborda soluții diferite celor uzuale. În raport cu acestea, cadrul ambiental reflectă o grandoare nuanțată prin asimetria ordinii spațiale, relația om-spaţiu făcându-se printr-o percepere mereu nouă a mediului interior şi oferind o multitudine de sensuri şi sensibilităţi perceptive şi asociative. [4]

Rezolvarea spaţiului limitat, rămâne, nu doar în designul de iahturi, o constantă dar, prin viziunile unor designeri precum Jean-Pierre Dick, Zaha Hadid, John Shuttleworth și datorită tehnologiilor actuale, noi concepte moderne intervin cu soluții de multifuncționalitate sau modularitate. Pe fundalul transformărilor generate de acestea, geometria obiectului se transpune în stări distincte de existență (un perete se poate transforma în masă, o canapea într-un spațiu de odihnă, un scaun într-un obiect decorativ etc.).

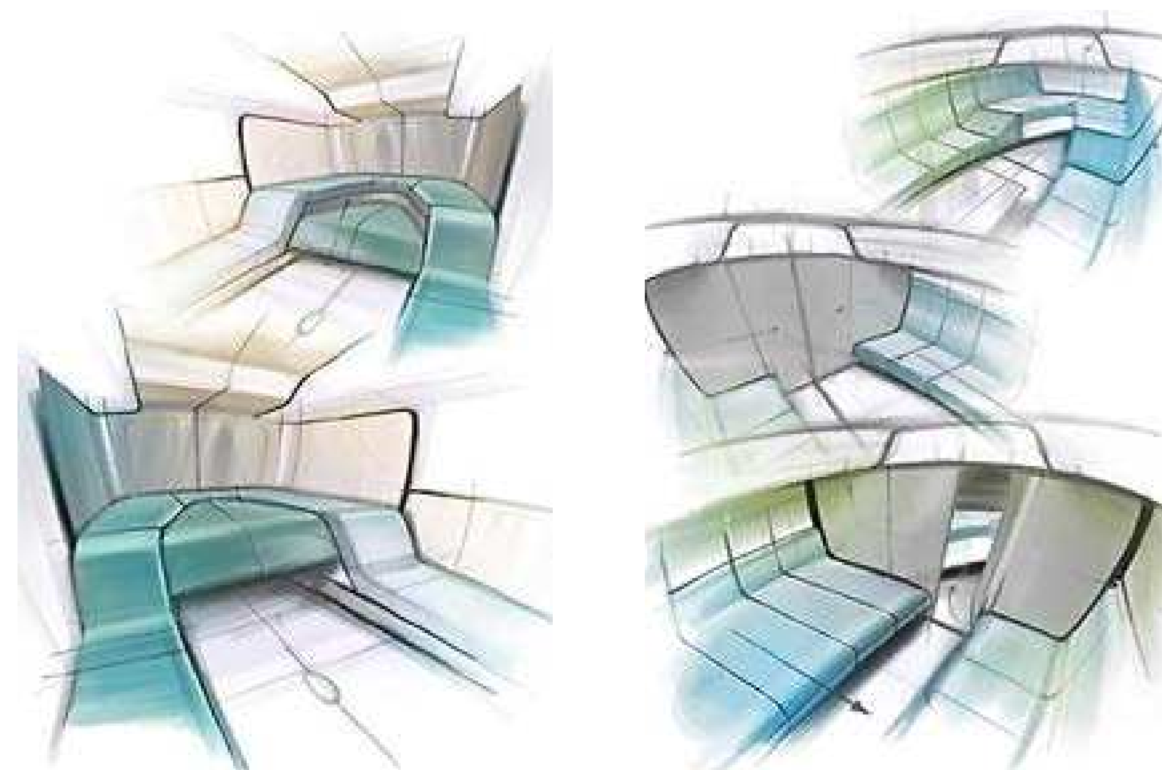
Rolul multifuncţional se regăseşte în acest cadru sub două aspecte. Primul se referă la multifuncţionalitatea spaţiilor, descriind capacitatea interiorului de a putea răspunde unei game variate de activități, prin mișcarea și redispunerea elementelor sale constructive (pereți, uși, mobilier etc.). Drept exemple, imaginile alăturate sunt reprezentări ale unui concepte de transformare a salonului unui iaht prin reorientarea departajărilor spațiale și prin transformarea mobilierului. Al doilea aspect se referă la multifuncţionalitatea obiectelor,

unde transformarea presupune un mod diferit de utilizare. Un design multifuncţional vine ca răspuns la o problemă de ordin spaţial, specifică în cazul iahturilor din clasele mici de dimensiune, iar unde nu există spaţiu pentru a îngloba separat două corpuri distincte, proprietăţile celor două sunt îngemănate într-un singur nucleu, grupând astfel două funcțiuni. Transformarea poate fi foarte diversificată, fiind un proces asociat, mai ales în designul de iahturi, unor constrângeri ergonomice foarte clare [5], obiectul fiind obligat să răspundă optim nevoilor omului [6]. Piesele de mobilier rescriu cu ușurință configuraţia planimetrică și modifică percepţia spaţiului construind repere ambientale distincte. Conceptele alăturate redau imagini ale unor studii de formă și ambianță în care este evidențieată forma și transformarea mobilierului.

Prezența mobilierului în spaţiile vasului e definită în funcţie de compartimentările şi forma interiorului, amenajarea urmând o serie de repere clare, precum poziționarea zonelor active și a celor pasive, circulaţia dintre spaţii sau amplasarea lor faţă de zonele de acces, făcând aici trimitere la cerinţele ordonării mobilierului [7]. Spaţiile destinate locuirii, fie că este vorba de o bucătărie a cărei structură defineşte suprafeţe practice de lucru şi o dispunere din care să rezulte cunoscutul triunghi funcţional [8], fie că este vorba de un living, care şi în cazul interiorului ambarcaţiunii păstrează aceleaşi caracteristici, mobilierul contribuie estetic și funcțional la ordonarea spațială.

Ca și în orice spațiu destinat locuirii, majoritatea ambarcaţiunilor îşi raportează întregul volum unui sistem de axe de orientare, care determină compoziția tridimensională. Ele trasează centrul și ordonează spațiile. Avantajele aduse ambianţei prin supradimensionarea volumului vasului sunt clar remarcate și datorită folosirii unui număr foarte mare de obiecte (piese de mobilier, accesorii, obiecte cu rol decorativ etc.), care intră în componenţa spațiului, intervenind asupra designului până la cele mai mici detalii. Exemple clare în acest sens sunt iahturi precum *Gimla* conceput de către Dick Young Designs [9], care impresionează prin dimensiunile lor și printr-un ambient foarte complex. Anumite aspecte ale interiorului sunt asociate mediului exterior prin jocul dintre plinuri şi goluri.

În designul de iahturi, ambianță se găseşte raportată la structura şi formele obiectelor, personalizate sau tipice unui anume stil care păstrează unele repere clasice. Remarcăm interioare în stil clasic sau interioare moderne specifice noilor trend-uri. Elementele subordonate, culoarea, materialul şi textura au o pondere mare în amplificarea aspectului interiorului. Acestea pot defini un spaţiu activ sau unul pasiv, pot contribui la ierarhizarea zonelor, oferindu-le un aspect cald şi intim, ori rece şi întunecos. Iahtul, apărut întâia oară în Olanda secolului al XVII-lea, unde era, bineînțeles, un simbol al extravaganţei și mai apoi al regalităţii [10], a implicat folosirea lemnului ca material reprezentativ pentru elementele structurale (chilă, bordaj, punte, catarg etc.). Mai apoi, lemnul a fost utilizat ca mod de subliniere a finisajelor interiorului, prin esențe scumpe, adevărate însemne ale expresiei artistice și ale poziţiei sociale. Tehnologiile actuale nu au înlocuit lemnul ci i-au moderat prezența în



Ipostaze ale unor transformări spațiale în cadru unui iaht de dimensiuni mici

designul de iahturi, transformându-l într-un obiect preţios prin asocierea cu diverselor fibre de carbon sau alte materiale plastice, acestea conferind un alt tip de aspect interior.

Forma unui obiect este, la finele proiectului de design, mărturia existenţei unei structuri compoziţionale echilibrate [11]. Rolul său este de a se remarca prin unicitatea sa, aducând o năutate și devenind „suportul valorilor estetice" [12]. Din domeniul nautic, exemplele unor iahturi precum *Polytropon II*, *B60* sau *Wallypower*, sunt reprezentative prin originalitatea lor morfologică. Forma, în aceste exemple defineşte nu doar imaginea de ansamblu. Ea este transpusă spaţiului interior, oferindu-i personalitate şi modelând caracterul ambianţei. Ea este direcţionalitate și denotă modul în care omul acţionează în cadrul interiorului. Aflăm de la Rudolf Arnheim [13] faptul că forma este mult mai uşor de recunoscut decât orice alt element, precum culoarea sau textura şi, ca atare, ea reprezintă mijlocul optim prin care poate fi redată unicitatea unui concept de design.

Utilizarea unei forme "*noi*" denotă o putere de surprindere, tocmai prin diferenţa ei faţă de contextul obişnuit [14]. Forma neconvenţională impresionează prin mesajul său inovator, prin sensul său vizionar și prin spectacolul vizual pe care îl creează. Influențat de aceasta, aspectul morfologic al habitatului variază, oferindu-i privitorului moduri variate de percepere a spațiilor și a ambienței. Compoziția spațială prezintă un ansamblu de volume care se raportează, sub diverse aspecte, unele altora, într-un context clar determinat. Jocul formelor reușește să contureze imagini și trăiri, definite de către artist încă din etapele iniţiale ale designului [15]. Iahtul, din perspectiva esteticului ambiental, exprimă un context în care forma şi funcţia sunt două repere care parcurg etape creative, trecând prin

spirala de design [16]. Contopindu-se armonic și asimilând un grad mare de vizionarism, ajung să reflecte confort, eficienţă şi unicitate.

Definirea unor principii morfologice, particularizează expresia artistică a formei în cadrul interiorului. În acest exercițiu morfologic, forma este recepţionată şi cercetată, fiindu-i preluate însușirile structurii ei. Apoi, forma este transformată, devenind un înveliş pentru un obiect sau o întreagă ambianță, fiind direct raportă la necesităţile şi sensibilităţile omului. Concepte precum *Jazz* al arhitectei Zaha Hadid situează designul ambiental și obiectual al unui iaht în sfera unei geometri unice, unde mobilierul devine extensie volumetrică a geometriei spațiale. Ambianța redă o contopire a obiectului cu spațiul și reușește astfel să impresioneze prin jocul estetic.

Transformările formei definesc aspecte nonfigurative ale volumului. Această caracteristică nu înseamnă lipsă de sensibilitate şi de emoţie, putând transmite mesaje. Forma abstractă, cu toate că nu este mereu uşor asociată unei anume funcţiuni, tipice şi uşor de identificat, poate oferi imagini ale celor mai variate gânduri şi stări. Inspirată din natură, abstractizată, redusă la principiul său specific, ea devine obiect mediator pentru o gamă vastă de funcțiuni, prin capacitatea omului de a o asocia unei anume acțiuni. Forma, în această variantă, acţionează ca o sculptură care întregeşte vizual interiorul prin imaginile pe care le redă sau prin stările pe care le exprimă transformarea sa. Este de o vitală importanţă starea de metamorfoză a obiectului, care, odată cu modificările la care este supus, devine „altceva" în funcţie de contextul în care este plasat şi de nevoia utilizatorului. Prin interacţiunea cu aceste forme, omul este îndemnat către o percepţie dinamică a spaţiului şi ambianţei. Stările de comunicare ale tiparelor volumetrice acţionează nu doar la nivel de obiect, ci şi la nivel de ambianţă, oferind variante compoziţionale deosebite şi o adaptare constantă la cerinţele ergonomice. Caracteristicile cadrului domestic, în contextul de faţă, pot fi marcate de o serie de principii morfologice care nu conturează doar aspectul funcţional ci merg până în punctul în care reliefează laturile simbolice şi artistice ale acestui tip de locuire.

Fiind asociat unei arii foarte plăcute şi dinamice a vieţii, prin rolul său de mijloc recreaţional și sportiv, iahtul marchează un teritoriu unic de explorare a designului ambiental și nu numai. Ceea ce este definitoriu spaţiilor şi ambianţelor sale, nu este doar felul în care ele marchează un mediu stabil care să satisfacă o utilizare zilnică, ci este diversitatea cu care organizarea interioară, influenţată de o serie de proprietăţi spaţiale, planimetrice şi estetice, răspunde într-un mod cât mai diversificat acţiunilor cotidiene, juxtapunând locuirea şi natura.Acest tip de ambianţă apare ca element mediator între două lumi, a naturalului şi a artificialului, prin calităţile sale desemnând valoarea unui concept de design.

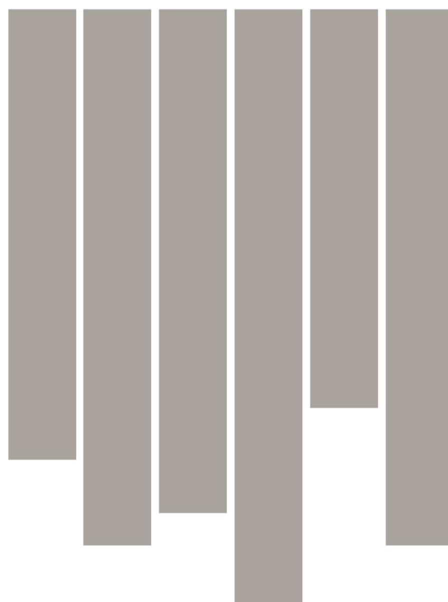
Ca formă de manifestare artistică, într-un cadru distinct de desfăşurare a ambianţelor, designul de iahturi a acaparat teritorii spectaculos de întinse în ultimele decade. Acest domeniu se manifestă la o scara a mobilităţii şi extravaganţei, plasând creatorul de design și utilizatorul într-o simbioză perfectă.

NOTE

[1] Design Museum, *How to design a house*, Conran Octopus, 2004, p. 13.
[2] Alain de Botton, *Arhitectura fericirii, Arta secretă de a-ți decora viața*, Editura Vellant, Bucureşti, 2009, p. 20.
[3] Christopher J. Jones, *Design. Metode şi aplicaţii*, Editura Tehnică,Bucureşti, 1975, p.11.
[4] Cosma Jurov, *Arhitectura ambianţelor*, Editura Capitel, Bucureşti, 2006, p. 11.
[5] Lars Larsson, Rolf Eliasson, *Principles of yacht design*, Adlard Coles Nautical, London, 2000, pp. 297-310.
[6] Cosma Jurov, *Op. Cit*., p. 147.
[7] *Ibidem*, p. 148-149.
[8] Chris Grimley, Mimi Love, *Color, Space, Style*, Rockport Publishers, Beverly, Massachusetts, 2007, pp. 92-95
[9] Anja Llorella, *Yacht Interiors,* DAAB, Cologne, Londra, New York, 2005, pp. 60-69.
[10] Franco Giorgetti, *Sailing yachts*, White Star Publishers, Vercelli, Italia, 2007, pp. 14-25
[11] G.M. Cantacuzino, *Introducere la studiul arhitecturii*, Editura Paideia, Bucureşti, 2003, p. 64.
[12] *Ibidem*, p. 92.
[13] Rudolf Arnheim, *Arta şi percepţia vizuală*, Editura Polirom, Bucureşti, 2011, p. 318
[14] „O formă, ca să rămână formă, trebuie să sugereze spiritului semne fără a deveni până la capăt un semn, fiindcă atunci riscă să își piardă conținutul estetic. O formă nouă asupra căreia nu s-a convenit încă, ce n-a luat încă drept de cetățenie în durată, are o mai mare putere de surprindere, pe când o formă convențională are o mai mare putere de evocare." (G.M. Cantacuzino, *Op. cit.*, p. 66.).
[15] *Ibidem*, p. 64
[16] Lars Larsson, Rolf Eliasson, *Principles of yacht design*, Adlard Coles Nautical, London, 2000, pp. 5-9.

BIBLIOGRAFIE

1. ARNHEIM, Rudolf, *Arta şi percepţia vizuală*, Editura Polirom, Bucureşti, 2011
2. DE BOTTON, Alain, *Arhitectura fericirii, Arta secretă de a-ți decora viața*, Editura Vellant, Bucureşti, 2009
3. CANTACUZINO, G.M., *Introducere la studiul arhitecturii*, Editura Paideia, Bucureşti, 2003
4. GIORGETTI, Franco, *Sailing yachts*, White Star Publishers, Vercelli, Italia, 2007
5. GRIMLEY, Chris; LOVE, Mimi, *Color, Space, Style*, Rockport Publishers, Beverly, Massachusetts, 2007
6. IOVAN, Ioan, *Semantica artelor vizuale*, Editura Anthropos, Timişoara, 2011
7. JONES, J. Christopher, *Design. Metode şi aplicaţii*, Editura Tehnică,Bucureşti, 1975
8. JUROV, Cosma, *Arhitectura ambianţelor*, Editura Capitel, Bucureşti, 2006
9. LARSSON, Lars; ELIASSON, Rolf, *Principles of yacht design*, Adlard Coles Nautical, London, 2000
10. LLORELLA, Anja, *Yacht Interiors,* DAAB, Cologne, Londra, New York, 2005
11. ***, Design Museum, *How to design a house*, Conran Octopus, 2004





ISSN 2393-042X
ISSN-L 2393-042X
Uniunea Artiștilor
Plastici din România
Filiala Timișoara
Editura Eurostampa